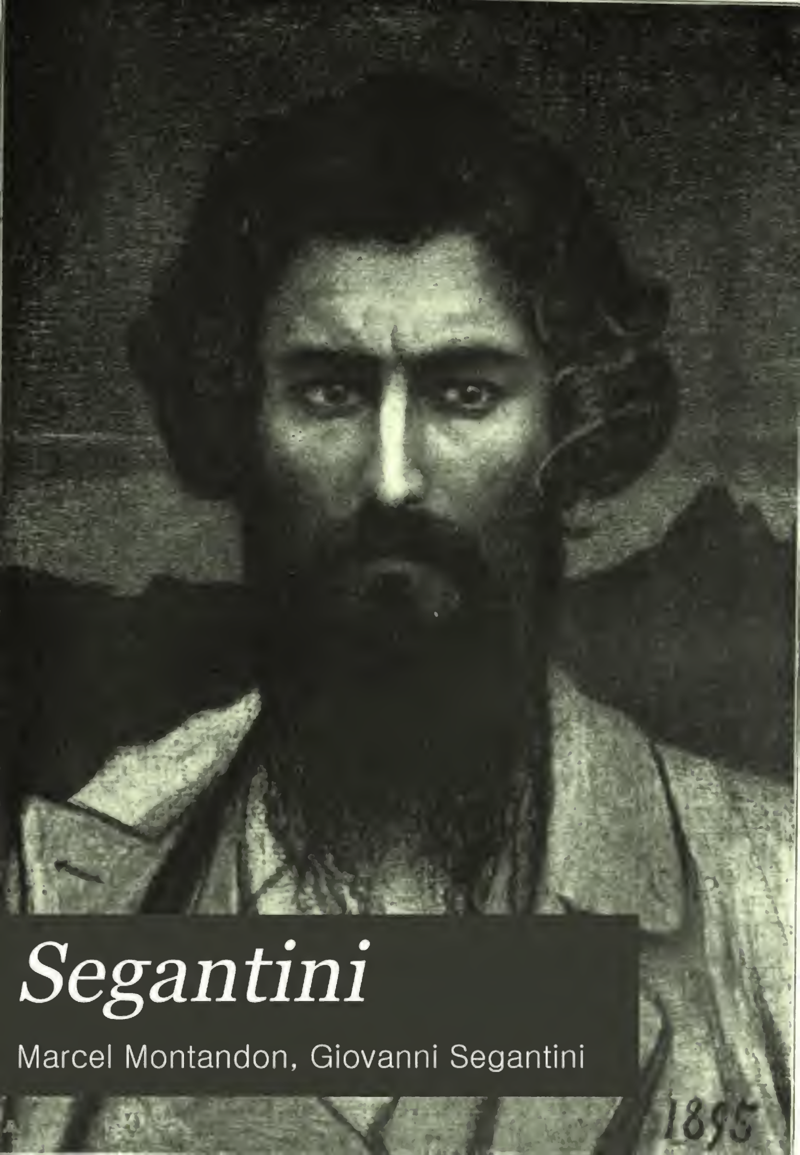


Segantini

Marcel Montandon, Giovanni Segantini



Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

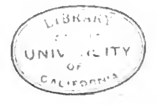
von

H. Knackfuß

———

LXXII

Segantini



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1906



Von

Marcel Montandon

Mit 97 Abbildungen und vier farbigen Einschaltbildern

Zweite Auflage



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1906

Von der ersten Auflage dieses Werkes ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

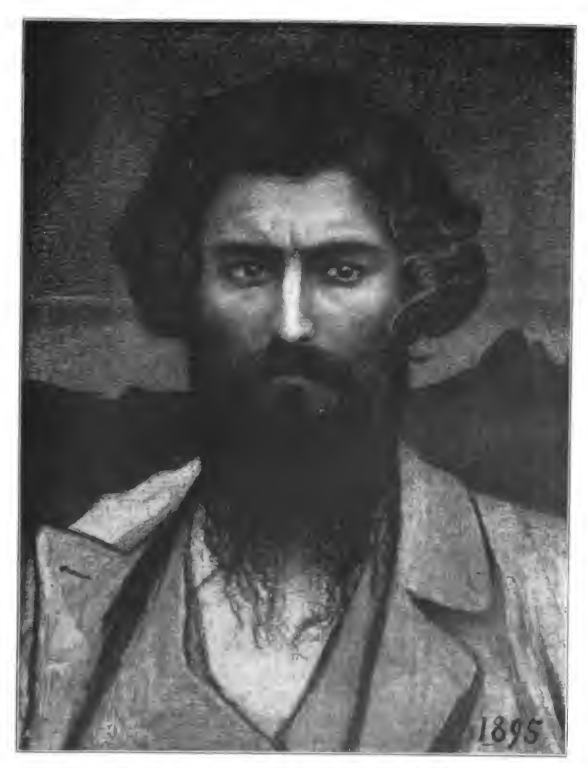


Abb. 1. Giovanni Segantini. Selbstporträt. (Zu Seite 94.)

Giovanni Segantini.

Im Kirchenregister von Arco liest man unter den Geburten und Taufen, Seite 1019, 22. Abschnitt, eingetragen:

„**Segatini** Giovanni-Battista-Emanuele-Maria, Sohn von Agostinon (Eltern: die verstorbenen Antonio und Teresia, geb. Lavata), und seiner gesetzliche Ehegattin Margarita (Vater: der verstorbene Giovanni de Guardi de Castella, aus Val di Fiamme), verbunden durch das heilige Band der Ehe zu Cela, und seit ca. einem Jahre hier ansässig — wurde am 15. Januar 1858 morgens 8 Uhr geboren, von der Hebamme „ob periculum vitae" notgetauft, und am 16. d. Mts. feierlich in den Bund der katholischen Kirche aufgenommen durch den Kaplan Endrici Felice.

Patenstelle haben vertreten: Giovanni d'Antonio Mattei und Maria Ferrari aus Val di Sola."

Arco, nur wenig vom Gardasee entfernt, ist eines jener malerischen, steinfarbenen und braungebrannten Städtchen des trientiner Gebietes, welche dem, gleich Goethe über Tirol aus Deutschland kommenden Reisenden die ersten Schauer der Bewunderung für das Land ihrer Träume erwecken. Für immer werden diese Fleckchen schöner fremder Erde ihrem Gedächtnis teuer bleiben, denn zum ersten Male gaben sie Gelegenheit, „den Vers der lateinischen Muse auf ein greifbares Objekt anzuwenden".*)

Das Kind, dessen gesetzlichen Aufnahmeakt in die bürgerliche Gesellschaft wir soeben mitteilten, und dessen eigentlicher Familienname „Segatini" war, wurde, wie wir daraus ersahen, auf österreichischem Boden geboren und nach seinem hier bald folgendem eigenen Bericht verdankt er demselben Staate sein Leben ein zweites Mal durch die mutige Tat eines seiner Untertanen, des Jägers Domenico Marghen, der dafür die Summe von 26 Gulden offiziell ausbezahlt erhielt.

Segantinis Kindheit in Arco war offenbar eine glückliche Zeit, aus dem folgenden Dankesbrief zu schließen, den er aus Maloja am 24. April 1898 auf ein ehrenvolles Schreiben der Gemeinde Arco an ihn, dem dortigen Bürgermeister sandte:

„Sr. Hochwohlgeboren Herrn Carlo Marchetti
Bürgermeister zu Arco.

Nichts kann mich tiefer ergreifen, als der Gruß, den Sie mir im Namen meiner lieben Mitbürger gütigst übersandten. Obwohl ich schon im fünften Jahr aus der Heimat ziehen mußte, habe ich sie unvergessen in Auge, Kopf und Herzen bewahrt; mir ist, als hätte ich sie erst gestern verlassen.

Durch meine ganze traurige Kinderzeit hindurch hat mich die Sehnsucht nach dieser Heimat begleitet; sie war die innere Sonne, die meine Kunst angefacht und mit ihrem Licht begleitet hat.

*) Goethe: Italienische Reise, nach der Zitation aus Virgil: Fluctibus et fremito resonans Benace marino.

Ich bete zu Gott, daß meine vielgeliebte Heimaterde stets blühe, wachse und gedeihe im moralischen, ethischen und praktischen Sinne; meinen Landsleuten aber sende ich meinen innigsten Gruß.

Mit vorzüglichster Hochachtung verbleibe ich stets

Ihr sehr ergebener Mitbürger

G. S."

Und trotzdem konnte das ärmliche Vaterhaus nicht gerade schön genannt werden. Am Ende der Brücke gelegen, schien es in jeder Beziehung den Ausspruch Goethes seinerzeit beim Anblick des einige Meilen weiter gelegenen Torboles bestätigen zu wollen, als er im September 1786 dahin kam; wie dort, waren auch hier keine Scheiben in den nur mit großen Läden verwahrten Fensteröffnungen, während das Erdgeschoß zum ärmlichsten aller Verkaufsräume diente. An schönen Sommerabenden saß hier die bescheidene Familie, mit Freunden und Nachbarn wohl zutraulich, aber ruhig und gemessen plaudernd, und dadurch einen scharfen Kontrast zu dem lebhaften italienischen Temperament bildend. Der Mittelpunkt dieser Zusammenkünfte war das fröhliche hin- und herspringende Kind mit dem wundervollen Kraushaar. Der Vater war gutmütig, ehrlich und zuvorkommend; die, welche die Mutter noch gekannt, beschreiben sie so, wie auch die Erinnerung des Sohnes sie bewahrte: jung und schön, aber blaß. Sie betrieb einen kleinen Handel mit Obst und Gemüsen, die sie eigenhändig in dem winzigen anstoßenden Gärtchen zog.

Lassen wir Segantini selbst von seiner Jugend erzählen, eine Form, die wir beibehalten wollen, indem wir von nun an jede uns hinterlassene schriftliche Äußerung des Meisters über sein Leben und Schaffen an der geeigneten Stelle wörtlich einfügen.

Wie der „Focolare" ihn brachte, führen wir nun in extenso den lebensvollen Bericht Segantinis an, ein autobiographisches Fragment, das der Autor gerne unter seine Bekannten verteilte und dem er mit Recht großen Wert beilegte. Es ist nicht nur typisch für seine originelle Ausdrucksweise, sondern zugleich eine Talentprobe des in ihm, wie in so vielen andern großen Künstlern, von Delacroix bis Ary Renan, Ludwig Richter bis Lenbach schlummernden Schriftstellers.

Selbstverständlich suchen wir den Urtext stets mehr mit wörtlicher Treue als mit eleganten Wendungen wiederzugeben, um den eigenartigen Ton, die individuelle Sprechweise des Erzählers nicht zu verlieren. Manchmal werden wir uns sogar erlauben, besonders charakteristische Ausdrücke, deren Übersetzung eine ganze, abschwächende Umschreibung erfordern würde, in italienischer Sprache zu bringen, und wenn nötig, auf eine erklärende Fußnote zu verweisen.

(Il Focolare, autobiographische Skizze von G. S.)

„Ich weiß nichts von den Begebenheiten, welche meiner Geburt vorausgingen. Ich weiß, daß ich Vater und Mutter besaß, diese ihr Nest in Arco auf trientinischem Gebiet am rechten Ufer der Sarca gebaut hatten und darin ihre junge Brut aufzogen. Ich bin der zweite und jüngste Sohn. Mein älterer Bruder wurde ein Opfer der Flammen, und meine Geburt hinterließ meiner armen Mutter ein schweres Leiden, welchem sie fünf Jahre später erlag. Ein Jahr vor ihrem Tode begab man sich nach Trient, um diese Krankheit ärztlich behandeln zu lassen, doch ohne Erfolg.

Ich erinnere mich meiner Mutter sehr wohl, und wenn sie jetzt, nach Ablauf von 31 Jahren der Trennung, plötzlich vor mich träte, würde ich sie sogleich wiedererkennen. So klar steht sie vor meinem geistigen Auge mit ihrem stolzen Gesicht und dem müden Ausdruck darin. Sie war schön, nicht wie das Morgenrot oder der hohe Mittag, sondern schön wie ein Sonnenuntergang im Lenz. Auch starb sie, noch nicht 29 Jahre alt. Ihre Familie gehörte zu jenem Gebirgsadel aus dem Mittelalter, welchem einst abenteuernde Soldaten und jetzt tüchtige Ackerbauer entsprossen sind. Mein Vater dagegen war bürgerlicher Abkunft; er zählte ungefähr 20 Jahre mehr als meine Mutter, die seine dritte Frau war.



Abb. 2. Die Furt. (Zu Seite 12.)

Nach ihrem Tode gedachte er sich mit mir in Mailand niederzulassen, wo er zwei Kinder aus erster Ehe besaß. Der Älteste, ein Sohn, brachte sich kärglich mit einer kleinen Parfümfabrik durchs Leben, während seine Schwester ihm den Haushalt führte. Aber wir trafen zur Unzeit ein: die Geschäfte gingen schlecht und nach kurzer Zeit mußte die Fabrik geschlossen und ein großer Teil der Möbel und Gerätschaften verkauft



Abb. 3. Heiligenmalerei: Einst. (Zu Seite 42.)

werden. Da beschlossen Vater und Sohn auszuwandern und mich bei der Stiefschwester zurückzulassen. Und nun beginnt mein eigenes persönliches Leben, bald traurig, bald erträglich, nie ganz das eine oder das andere, denn selbst Trauer und Schmerz vermochten mich nicht ganz unglücklich zu stimmen.

Ich war damals sechs Jahre alt und bezog mit meiner Schwester die Dachwohnung eines Hauses in der Via S. Simone. Frühmorgens verließ sie mich, versorgte mich

mit etwas Lebensmitteln für den Tag und kehrte erst abends wieder heim: die anderen Mieter auf unserem Flur bekam ich tagsüber nie zu Gesicht.

Die beiden Dachkammern, welche wir bewohnten, hatten zwei kleine, hoch oben angebrachte Fensterluken, so daß ich immer nichts als Himmel oder Wolken sah,



Abb. 4. Heiligenmalerei: Jetzt. (Zu Seite 42.)

auch wenn ich auf den Tisch gestiegen war. Darum blieb ich auch nicht gern allein zu Hause und oft packte mich plötzlich eine unerklärliche, rasende Angst. Dann floh ich aus dem Zimmer in den engen Gang, der auf den Vorplatz mündete und von wo aus man durch ein kleines Fenster auf lange Dächerreihen und hohe Türme sehen konnte.



Abb. 5. Mit den Enten. (Zu Seite 43.)

Unten aber, tief unten, wie in einem Brunnen, lag der kleine düstre Hof. Während vieler Monate verbrachte ich die endlos langen, einsamen Tage an diesem Fenster; anfangs erwartete ich stets die Rückkehr meines Vaters, wie er es versprochen hatte, aber umsonst; ich habe ihn nie wiedergesehen. Ob Regen oder Sonnenschein, meine Seele war stets traurig und ergeben; ich vermochte noch nicht zu erfassen, ob dieses Leben ewig währen oder plötzlich enden könne. Und wenn die benachbarten Kirchenglocken zum Feste läuteten, verdoppelte sich meine Seelenangst, so daß ich mich fast in Qualen wand. Ob ich etwas dabei dachte? Ich weiß es nicht, aber mein Empfinden war tief; ich litt und wußte den Schmerz nicht zu deuten.

Eines Tages fand ich mich, ich weiß nicht mehr wie, im Besitze einer hübschen Menge von Papier; ich glaube es war ein Buch. Einen Augenblick unterhielt es mich,

dann aber begann ich es zu zerreißen in kleine und immer kleinere Stückchen, bis es wie Tausende von Schneeflocken um mich aussah.

Da hatte ich einen neuen Gedanken; ich stellte mich an das Fenster des kleinen Vorplatzes und begann diesen Vorrat in den Hof hinunterflattern zu lassen. Das war ein Spiel! Die kleinen weißen Dinger hüpften und haschten sich in der Luft, legten sich weich auf die Fensterbrüstungen und schwebten immer tiefer und tiefer hinunter, langsam und vorsichtig, bis aufs Pflaster, wie lebende Wesen, die sich zu verletzen fürchten. Diese Unterhaltung währte schon geraume Zeit, als drunten in dem Abgrund sich plötzlich voll Zorn und Wut eine schreckliche Stimme vernehmen ließ. Ich verstand nicht, was sie sagte, weil ich den Dialekt noch nicht kannte; aber der Ton ließ mich befürchten, daß dem Manne mein Spiel am Ende nicht gefallen habe; und als es schwieg und ich glaubte, er habe den Hof verlassen, setzte ich schnell der Erfindung die Krone auf, indem ich mit einem Ruck den ganzen noch übrigen Haufen von Papierstückchen hinabschleuderte, und wahrlich, der Vorrat war nicht gering! Wie wunderbar das aussah! Die Flocken wirbelten durch die Luft und für einen Augenblick verhüllten sie fast den ganzen Hof. Ich lehnte mich vor, um den Anblick noch besser genießen und die tanzende Wolke bis zum Schluß verfolgen zu können, da bemerkte ich einen Mann mit einem Besen, der gerade zu mir heraufsah.



Abb. 6. Kuß am Brunnen. (Zu Seite 46.)

Wahrscheinlich war er es gewesen, der eben gescholten hatte; aber da er jetzt schweigend Miene machte fortzugehen, war wohl nicht ich schuld an seiner Wut gewesen. Und nun öffneten sich mehrere Fenster, lachende und erstaunte Gesichter sahen hervor und ich war fast stolz darauf, der Urheber des prächtigen Schauspiels gewesen zu sein.

Da plötzlich fühle ich mich von einer eisernen Faust rauh am Gürtel gepackt, aufgehoben, umgedreht und mit dem Kopf zwischen zwei große Beine geschoben; zugleich empfinde ich heftigen Schmerz: nicht im langsamsten Tempo fallen schwere Hiebe auf mich nieder. Als ich endlich losgelassen und zur normalen menschlichen Stellung zurückgebracht war, erblickte ich durch meine noch unvergossenen Tränen und das Entsetzen hindurch, welches mein Schmerzgefühl noch bei weitem überstieg, einen großen Mann; es war der Mann mit dem Besen von unten, und nun betrachtete er mich mit wütenden Blicken und wollte die gründliche Behandlung noch mit einer tüchtigen Ohrfeige abschließen: da plötzlich wendet er sich ab und geht brummend fort.

Später erfuhr ich, daß dieser Wüterich der Portier gewesen war.

Am Abend erhielt ich noch einen Nachtrag von meiner Schwester und den strengen Befehl, von nun an nie wieder auf den Vorplatz zu gehen. Zur besseren Sicherheit schloß sie mich am andern Morgen ein und steckte den Schlüssel zu sich.

Zuerst vergoß ich Tränen, dann aber zog ein großer Koffer in der einen Ecke unseres Zimmerchens meine Aufmerksamkeit an. Als ich den Deckel aufhob, fand er sich mit tausenderlei verschiedenen Dingen angefüllt. Frauenkleider, Bänder, alte



Abb. 7. Kuß am Brunnen. Spätere Zeichnung. (Zu Seite 46.)



Abb. 8. Morgendämmerung. (Zu Seite 46.)

getragene Handschuhe, verblichene Gesichtsmasken, kurz eine Menge von Kleidungsstücken lagen darin; ganz zu unterst fand ich noch eine Anzahl Zuckerstangen. Ich wußte zwar nicht, was das war, nahm sie aber doch mit den Masken heraus, um damit zu spielen.

Die Masken machten mich glücklich. Schon in Arco hatte ich mir eine solche gewünscht, nur noch größer, und bemalt, als ob sie lebendig wäre, wie die, welche ich dort gesehen und die mich in so großen Schrecken versetzt hatten. Aber auch mit dieser war ich sehr zufrieden, obwohl sie nur eine Halbmaske war; ich setzte sie auf, konnte damit aber nicht gut sehen, denn sie war mir zu groß. Dennoch wollte ich mich damit im Spiegel beschauen; wie gräßlich sah das aus! Voll Entsetzen riß ich die Maske vom Gesicht, um sie näher zu betrachten; nie hatte ich eine solche in Händen gehabt. Schnell warf ich sie zurück in die Truhe. Ich versuchte nun, nicht mehr daran zu denken und mich mit dem Kandiszucker zu unterhalten. Aber nach kurzer Zeit langweilte mich dies, und da ich kein andres Spielzeug finden konnte, befiel mich plötzlich eine sonderbare Angst. Als auf einmal eine Ratte durch die Kammer raschelte, ver-

doppelte sich meine Furcht und ich stand auf, um den Zucker wieder an seinen alten Platz zu legen. Als ich zu diesem Zweck den Deckel der Truhe gehoben hatte, ließ ich ihn, von Entsetzen gelähmt, sogleich wieder fallen; die Maske im Koffer hatte mit einem wirklichen Auge mich fest und scharf angeblickt. Schreien konnte ich nicht, und mein armes Herz schlug zum Zerspringen. Ich wollte entfliehen, aber — die Tür



Abb. 9. Mädchen am Brunnen. (Zu Seite 18.)

war gut verschlossen. Nun rückte ich einen Stuhl an den Tisch, stieg darauf und fing an, stehend, das Gesicht zum Fenster und Himmel gewendet, aus voller Kehle zu singen.

Als ich endlich aufhören mußte, fühlte ich mich furchtbar verlassen, zugleich peinigte mich brennender Durst. Ich zwang mich, umzuschauen und nach dem Milchtopf zu sehen. Aber nun erschien mir die Kammer so dunkel und diese Dunkelheit mit so vielen Spukgestalten bevölkert, daß ich mich sogleich wieder zurückwandte und abermals zu singen versuchte. Aber alle Kraft und Energie war mir abhanden gekommen, und so blieb ich lange Zeit in derselben Stellung, von Angst und Durst gepeinigt und an

die schönen Tage denkend, da mein Vater mich in den Volksgärten spazieren führte und mir Obst kaufte. Diese Erinnerungen brachten mich zu Tränen und ich weinte lange und heftig. Der Tag neigte sich; ich sah nicht mehr länger hinauf zum Himmel, sondern lehnte ermüdet den Kopf gegen die Wand. Da vernahm ich ganz deutlich ein leises Geräusch; mäuschenstill blieb ich unbeweglich sitzen, bis ein stärkeres Rascheln mich unwillkürlich den Kopf wenden ließ und ich erkannte, daß es Ratten waren, die mit dem Kandiszucker spielten. Nun schloß ich wieder die Augen, und als meine



Abb. 10. Mädchen am Brunnen. (Zu Seite 48.)

Schwester zurückkehrte, fand sie mich eingeschlafen auf dem Tische. Als sie mich weckte, empfand ich im ersten Augenblick große Furcht; als ich aber zu mir gekommen war und sie erkannte, umarmte ich sie und bat sie unter vielen Tränen, mich nie wieder einzuschließen.

Nun machte sie Licht, bemerkte die Unordnung, die ich geschaffen, zankte mich und öffnete dann die Truhe, um die im Zimmer verstreuten Gegenstände wieder einzuräumen. In diesem Augenblick spähte ich schnell nach der Maske und ihrem noch immer blitzenden einen Auge. Meine Schwester ergriff sie und legte sie aufs Bett, um den Inhalt des Koffers in Ordnung zu bringen, und da entdeckte ich plötzlich, daß der starre Blick

der Maske, welcher mich so sehr in Angst versetzt hatte, nichts andres als eine stählerne Gürtelschnalle war, die unter einem der Augenlöcher hervorgeblitzt hatte.

Am andern Tag blieb die Tür unverschlossen und mir wurde eingeschärft unter keiner Bedingung den Raum zu verlassen, ein Versprechen, welches gegeben aber nicht gehalten wurde. Nach wenigen Tagen schon befand ich mich wieder am Fenster des Vorplatzes, aber ich hütete mich wohl, je wieder etwas hinunterzuwerfen. So schlich Tag um Tag dahin, einer so einförmig wie der andre. Da, als ich eines Morgens mit unserm bescheidenen Mundvorrat an Brot und Milch heimkehrte — meine Schwester hatte mir mit vieler Mühe gelehrt, ihr diese kleinen Besorgungen abzunehmen — fand ich zu meinem Erstaunen auf Gang und Vorplatz eine Anzahl kleiner Töpfe und Gefäße, Pinsel und Farben stehen. Der unerwartete Anblick dieser ungewöhnlichen Gegenstände erregte mich sehr und ich empfand Freude mit Furcht vermischt, Freude über das Neue des Vorgangs, Furcht wegen des Unbekannten, Unverständlichen der Gegenstände. Den ganzen Morgen frug ich mich: ‚Was wird geschehen, was wird damit gemacht?‘ und an diesem Tage frühstückte ich nur wenig. Als endlich meine Schwester fortgegangen



Abb. 11. Mädchen am Brunnen. Spätere Zeichnung.

war, schlüpfte ich schnell aus der Kammer, um mir einen günstigen Beobachtungsposten zu suchen und verbarg mich und meine Neugier in einem dunklen Winkel. Von da aus sah ich einen langen Menschen mit einem breiten Pinsel die Mauer nach allen Richtungen hin überfahren und mit einem streifigen, grauweißen Farbenton bedecken. Lange Zeit verfolgte ich diese Beschäftigung, aber eigentlich war sie gar nicht unterhaltend; das Resultat stand in keinem Verhältnis zu der Größe der Aufregung, welche ich während der Erwartung der Dinge, die da kommen sollten, empfunden hatte: es war eine richtige Enttäuschung. Und als ich die vielen schon angerührten Farben in all den Töpfchen und Schüsselchen mit der frischgestrichenen Wand verglich, sagte ich mir, mit solchem Material müsse man doch etwas viel Interessanteres machen können. Das Werk war jedoch noch nicht vollendet, und nach dem Grundieren mit der weißen Kalkfarbe zog der Mann oben und unten ganz gerade Linien, und brachte am andern Morgen ein mit roter Wasserfarbe halbgefülltes Gefäß, aus welchem er mittels eines Schwammes die Mauern betupfte und nur die weiße Hohlkehle oben und den einförmig dunkelgestrichenen unteren Teil der Wand aussparte. Nun hatte er mein ganzes Interesse gewonnen und nach kurzer Zeit gewöhnte sich mein Auge an die gefleckten Stellen, welche mir zuerst gar nicht gefielen und die ich mit wirklichem Unbehagen betrachtet



Abb. 12. Idylle. (Zu Seite 48.)

hatte. Jedoch nach längerem Anschauen fand ich Formen heraus, und so entdeckte ich plötzlich einen österreichischen Soldaten, vornübergebeugt und mit langen Armen eine große Trommel schlagend, die von einem mächtigen Hund auf einem Karren gezogen wurde ... jetzt war es kein Karren mehr, es war eine Brücke und ein Mann stützte sich auf das Geländer; der Mann war zwar nicht ganz mein Vater, aber er sah ihm



Abb. 13. Idylle. Spätere Zeichnung. (Zu Seite 48.)

doch sehr ähnlich ... Nun suchte ich den Soldaten und den Hund wieder zu finden, aber die waren verschwunden; zu meiner großen Verwunderung erblickte ich nichts mehr als formlose Flecke und lange Zeit blieb ich nachdenklich und zerstreut ...

Ich erinnere mich, in diesen Stellen eine Welt von phantastischen Tiergestalten und Menschen mit allerlei sonderbaren Auswüchsen entdeckt zu haben; eine Welt, die sich mit jedem Blinzeln des Auges veränderte; aus einer sehr tragischen Szene entwickelte sich oft plötzlich eine unsäglich komische. Diese Mauern bargen eine zahllose Menge sonderbarer Träume; aber der Traum, der mich in der Tat nie verließ und den ich dort nicht erfüllt sah, der Traum meines innersten Sehnens, mein spasimo — das waren grüne Wiesen und der über feinglänzende Kiesel fließende Bach; das Gärtchen in Arco und darin mein Lieblingsplatz voll kühlem Schatten. Unter Heimweh und sehnsüchtigen Freiheitsgedanken kam der Winter heran und machte dem Aufenthalt im



Abb. 14. Kokonsausleserinnen. (Zu Seite 48.)

kalten Vorplatz ein Ende. Mit meinem scaldino*), den ich mir morgens beim Bäcker um ein paar Pfennige mit glühenden Kohlen füllen ließ, mußte ich das Zimmer hüten. So verbrachte ich die langen, trostlosen Wintertage, ohne genügende Wärme, ohne Licht und Himmelsblau; jeder Gedanke an das Grün des Frühlings und jede Hoffnung auf die Sonne war in meiner Seele erstorben; alle Formen verwischten sich und dunkel ward es auch in meinem kindlichen Gehirn; der Schmerz war vorüber und Freude konnte ich nicht mehr denken. Aber als der Lenz wieder erschien, traf er mich wieder an meinem Stiegenfenster ...

Eines Morgens, als ich wie gewöhnlich träumend hinabsah in den Hof, schlug das Geplauder einiger Nachbarinnen an mein Ohr. Sie sprachen von einem jungen Burschen, der zu Fuß den Weg von Mailand bis nach Frankreich gemacht und dort große Taten

*) Irdenes, korbförmiges Gefäß zum Aufnehmen von glühenden Holzkohlen, — als Wärmemittel im Süden verwandt.

verrichtet haben sollte; seinen Namen habe ich vergessen, doch glaube ich, handelte es sich um irgendeinen Romanhelden. Für mich aber war es eine Offenbarung: es war also möglich, diesen engen Raum zu verlassen und in die Ferne zu ziehen? . . .

Den Weg kannte ich wohl, mein Vater hatte ihn mir gezeigt, als wir auf der Piazza Castello spazieren gegangen waren. — ‚Sieh'‘, hatte er gesagt — ‚durch jenen Bogen sind die siegreichen Truppen von Frankreich und Piemont eingezogen; mit jener Straße wurde er von Napoleon erbaut, und jene Straße führt über die Berge nach Frankreich.‘ Und der Gedanke, ‚über die Berge‘ nach Frankreich zu entfliehen, verließ mich nun nicht mehr. Er belebte meine Seele und gaukelte ihr lachende Bilder von grünen Matten und blauen Ätherwogen, von Bergen und schimmernden Quellen vor, getaucht in eitel Glück und Seligkeit, Freiheit und Sonnenlicht.

Endlich war auch der Entschluß gefaßt. Ich ließ meine Schwester fortgehen, dann ging auch ich hinab zum Bäcker, nahm auf Borg ein halbes Pfund Brot und ging



Abb. 15. Die beiden Mütter. (Zu Seite 50.)

damit geradeaus in der Richtung auf die Piazza Castello zu, dann quer durch den ‚Friedensbogen‘ und auf die Landstraße und nun frisch vorwärts immerzu! Ich erinnere mich wohl, es war ein drückend schwüler Tag; dennoch machte mich die Fülle des Lichtes, die strahlende Sonne, Felder, Bäume und Wiesen fast trunken vor Freude; meine Seele hatte Flügel bekommen. Trotzdem krampfte sich mein armes Herz zusammen, wenn es unversehens in Gedanken auf den kleinen Vorplatz oder zu meiner Schwester zurückflog. Aber ich ging stetig vorwärts, an meinem Brote nagend und nur mich aufhaltend, um meinen Durst an einem vorüberfließenden Bach oder einer kühlenden Quelle zu stillen.

Als es zu dämmern begann, erschreckte mich der Gedanke an die hereinbrechende Dunkelheit; ich empfand ein eigentümliches Gefühl von Engigkeit in der Gegend des Herzens und von Kälte im Rücken. Bleischwer senkte sich die Nacht hernieder und lautlos flammte der Himmel auf nach dem schwülen Tag. Ich marschierte mutig weiter trotz meiner furchtbaren Ermattung und hoffte endlich ein Asyl zu finden in dieser stockfinstern Nacht, welche selbst die Straße kaum mehr erkennen ließ. Schwere Wolken-

massen hatten sich zusammengeballt und mein Herz schwankte hin und her zwischen Angst und Müdigkeit: diese trieb mich an, weiter zu gehen, bis ich ein Obdach gefunden, während die andre gebieterisch forderte, auszuruhen und neue Kräfte zu sammeln. Zuletzt blieb die Erschöpfung Siegerin, so daß ich am Straßenrand unter einem großen



Abb. 16. Familienszene.

Baum hinsank und das Bewußtsein verlor. Wahrscheinlich war ich sogleich eingeschlafen, denn nichts haftet mehr in meinem Gedächtnis von jenem Vorgang, als ein plötzliches rauhes Schütteln, Rütteln und Aufheben. Halberstarrt erwachte ich und versuchte die Augen zu öffnen, aber eine Lichtwelle, so stark wie ein ganzer Leuchtturm, die sich über mein Gesicht in nächster Nähe ergoß, zwang sie verschlossen zu bleiben. Von dem, was

mit mir vorging, verstand ich jetzt so gut wie gar nichts, nur fühlte ich mich pudelnaß, als ob man mich aus einem Wassergraben gezogen hätte. Ich hörte eine rauhe Stimme fragen: ‚Siehst du nicht, daß er vergebens versucht, die Augen zu öffnen?‘ Augenblicklich kehrte mir die Erinnerung zurück, ich schob die Hände, welche mich betasten wollten, schnell beiseite und sah mich scharf um. Vor mir standen zwei Männer, wovon der ältere eine große Schirmflinte, der jüngere eine Wagenlaterne trug; den Wagen dazu



Abb. 17. Der Vater ist tot. (Zu Seite 51.)

erriet ich auf der benachbarten dunkeln Straße. Sie nahmen mich sanft bei den Händen und stellten einige Fragen an mich, die mich aber nur noch mehr verwirrten: wer ich sei, wohin ich gehöre und wie ich allein hierher gekommen. Ich sagte, ich käme aus Mailand und wolle bis nach Frankreich gehen. Sie versicherten mir, auf diesem Wege wäre ich nie dahin gekommen, ich solle statt dessen jetzt mit ihnen gehen, sie würden mir trockne Kleider und ein gutes Bett für die Nacht geben. Einstweilen hatten wir



Abb. 18. Der Kuß aufs Kreuz. (Zu Seite 51.)

uns schon dem Gefährt genähert und ich wurde hinaufgehoben; dann befestigten die beiden Männer die Laterne, der eine stieg auf den Bock, rief das Pferd an und knallte mit der Peitsche — da ging es vorwärts im scharfen Trab!

Die Straße war ganz finster, der Wind pfiff, aber es hatte fast aufgehört zu regnen; die Laterne vor mir erhellte mit ihrem matten Schein ein mageres Pferd, das bald müde dahintrottete und in einen weißen Dunst gehüllt war, als ob es im Nebel ginge. Ich hatte mich in einen Korb verkrochen, von wo aus ich so scharf als möglich alles, was um mich vorging, beobachtete; nun wandte ich meine Hauptaufmerksamkeit auf das Gesicht des alten Bauern, den ich sehr gut eben von der Seite betrachten konnte. Da überkam mich plötzlich eine große Ruhe; er schien mir ein gütiges altes Gesicht zu haben, von dem mir nichts Übles kommen konnte. Ich starrte ihn unausgesetzt an, bis sein Kopf, wie ich mich gut erinnere, mir zu wachsen schien, immer größer und größer werdend, so daß er zum Schluß unmöglich mehr auf einen menschlichen Körper passen konnte — und dann — schlief ich ein.

Als ich wieder erwachte, fand ich mich in einem kleinen Bette und halbentkleidet; eine kleine rundliche Frau schnürte mir gerade die Stiefel auf. Als ich mich umsah, sah ich einen ziemlich großen Raum mit einem Tisch in der Mitte, an welchem die beiden Männer aus einer irdenen Schüssel etwas Dampfendes aßen. Die Frau, welche mir soeben das Hemd ausgezogen, weil es naß zum Auswinden war, geht zu ihnen und ich höre wie sie leise sagt: ‚Der arme Kleine ist wach; er ist so schrecklich mager, daß man sich kaum getraut ihn anzurühren.‘ Dann holte sie von einem mit Wäsche behangenen Seil ein Hemd herunter, zog es mir über den halberstarrten Körper und frug mich nach Vor- und Zunamen; auf einen Sessel in der Nähe des Feuers gebracht, verschlang ich gierig eine Schüssel mit heißer Reissuppe und Bohnen, welche sie mir vorgesetzt hatte. Unterdessen hatte sie meine nassen Kleider an Stricken zum Trocknen aufgehängt, auch die Männer hatten ihr Mahl beendet und alle zusammen setzten sich nun zu mir ans Feuer und frugen leis und freundlich nach meinen Erlebnissen.

Nach und nach löste sich meine Zunge in dieser behaglichen Umgebung und ich begann meine Geschichte zu erzählen, seit meinem Aufenthalt in Arco mit beiden Eltern. Ich erinnere mich auch, mit vieler Ausführlichkeit einen Fall beschrieben zu haben, der mir einen tiefen Eindruck hinterlassen hatte. Ich war etwa drei oder vier Jahre alt gewesen, da ging ich eines Tages über den schmalen Steg, der von einem Spazierweg seitwärts zu einer Färberei führte und über einen starken, eingedämmten Bach, der viele Mühlen, besonders Kornmühlen trieb. In diesem Augenblick war aus einer Haustür ein kleiner Bursche, jünger als ich, mit einem Wassereimer getreten; er kam mir entgegen und mitten auf dem Steg begegneten wir uns. Er bückte sich, um Wasser zu schöpfen, aber da der Steg gar schmal war, stieß er mich beim Aufstehen so hart an, daß ich in die Strömung fiel. Ich weiß noch recht gut, daß ich unter eine steinerne Brücke geschwemmt wurde, worauf ich längs des Flusses dann Wäscherinnen stehen sah, die mit abgewendetem Gesicht wie die Wahnsinnigen schrieen, als sie mich vorbeitreiben sahen. Auch meine Kappe aus roter Wolle, die die Mutter mir gestrickt hatte, erinnere ich mich auf dieser Fahrt jedesmal, so oft ich die Augen über Wasser hatte, gesehen zu haben. Und zum Schluß sah ich das große Mühlrad meines Paten immer näher kommen . . .

Als ich die Augen wieder einmal öffnete, wurden sie von hellem Licht fast geblendet: es war die Sonne, welche auf unsere Gartenmauer schien. Hoch oben hörte ich Lerchen singen, das erinnere ich mir ganz genau, ebenso genau als daß ein Mann mit sehr langen Beinen mich auf seinen Schultern vorsichtig nach Hause trug. (Später erfuhr ich, er sei ein Jäger gewesen und habe sich zu meiner Rettung ins Wasser



Abb. 19. Für unsere Toten. (Zu Seite 51.)

gestürzt, als er zufällig, im Augenblick meines Vorbeitreibens, über die Brücke kam. — Für diese mutige Tat setzte ihm dann die österreichische Regierung eine Belohnung aus, wie wir schon im Anfang dieses Kapitels erwähnten.) Eine Menge Frauen waren herbeigeeilt und umgaben mich; zu Hause steckte man mich sogleich ins Bett, in wollene Tücher gut eingewickelt. Gegen Abend, als ich viel geschlafen und geschwitzt hatte,



Abb. 20. Pifferaro. Spätere Zeichnung. Fragment. (Zu Seite 52.)

erwachte ich ganz munter und sah mich um: da saßen Vater und Mutter an meinem Bett, und als sie mich ganz erholt fanden, fingen beide heftig an zu weinen ...

Auch die Leute, welche jetzt atemlos meiner Erzählung lauschten, bekamen feuchte Augen und die junge Frau umarmte und küßte mich aufs zärtlichste. Hierauf beredeten sie, wie sie mich am folgenden Morgen am besten wieder heimbringen könnten: ich aber widersetzte mich und erklärte ihnen rund heraus, daß ich dann sogleich am nächsten Tag wieder entfliehen würde. Da ich dabei blieb, so sagten sie: ‚Wir würden dich gerne aufnehmen, armer Verlassener, denn du brauchst freilich Sonne und Licht und Luft;

aber wir sind arme Leute, und wenn du bleiben willst, mußt du dich nützlich machen.' Und ich versprach alles was sie nur wollten.

Am andern Tage schnitt eine der Frauen mir die unvernünftig lange Mähne ab, die meine Schultern umwallte. Ich höre noch, wie sie zu meiner Nachbarin sagt: ‚Der Junge hat auf seinem Kopfe mehr Haare, als wir beide zusammen,' während die andre



Abb. 21. Die leere Wiege. (Zu Seite 53.)

mich betrachtend, antwortet: ‚Von der Seite sieht er aus, wie ein kleiner französischer Königsohn.'

Und an diesem Tage, mit knapp sieben Jahren, wurde ich zum wohlbestallten Schweinehirten ernannt."

* * *

Bei diesen gutmütigen Leuten, welche das Kind auf der Simplonstraße, einige Kilometer von Mailand entfernt, aufgelesen hatten, blieb Segantini nun mehrere Monate und hütete die Schweine und Gänse des Ortes. Er durchlebte wie im Traum eine verhältnismäßig glückliche Zeit. Aber als man endlich doch Namen und Adresse der

Schwester in Erfahrung gebracht hatte, mußte das freie Leben ein Ende nehmen, und er wurde nach Mailand zurückgebracht. Nach einigen, in der alten Weise dort verbrachten öden und freudlosen Monaten übernahm ein Vetter, der Schweinemetzger in Trient war, die Sorge für das Kind, und Segantini mußte Ladendienste bei ihm verrichten. Zugleich ließ er ihn unterrichten, und bald kann er lesen und schreiben; aber als er die vier Grundarten der Arithmetik begriffen hat, verlegt er sich auf eine Arbeit, die in Anbetracht seines Alters und seiner geringen Kenntnisse geradezu unglaublich klingt. Er hatte gehört, daß man an der Hand gewisser Berechnungen ein System erfinden könne, mit welchem man beim Lotto stets gewinnen müsse, wenn man abwechselnd auf ganz bestimmte Nummern setze. Nun füllt er eine Menge von Heften mit Rechnungen und Tabellen und verwendet auf diese Arbeit eine solche Summe von Mühe und Geduld, daß sie für ein Kind dieses Alters fast unheimlich anmuten. Natürlich aber und zu seinem größten Kummer war all diese Arbeit ohne Erfolg.



Abb. 22. Rast.

Eines Tages als er mit einem zweiten Ladenburschen im Keller zu tun hat, entdecken die beiden unter Fässern vergraben eine Handvoll alter Münzen. Der Freund schlägt vor, sie wollten den Schatz behalten, ohne etwas davon zu verraten, und damit im Süden ihr Glück versuchen. Oft noch gedachte Segantini später des herrlichen Sommermorgens, an welchem sie ihre Flucht bewerkstelligten. Ermüdet vom langen und eiligen Wandern in der Hitze, lagerten sich beide Ausreißer mittags im Schatten eines großen Baumes und schliefen ein. Als Segantini erwachte, fand er sich allein, der Gefährte war verschwunden und mit ihm der ganze Schatz. Weinend kehrt das Kind heim, versteckt sich aber auf dem Speicher aus Furcht vor der Strafe. Erst am nächsten Abend, als eine Frau hinter den Scheiben der Dachluke sein fahles, aufgeregtes Gesicht entdeckt, wird er hervorgezogen; er wäre lieber verhungert, als daß er sich freiwillig gestellt hätte. Am nächsten Tag wird er zu seiner Schwester nach Mailand zurückgeschickt, wo Strafen und bittre Vorwürfe ihn empfangen.

Wahrscheinlich war es nach diesem Streich, daß er in die Anstalt für verwahrloste Kinder gebracht wurde, die für eine Art Zuchthaus galt. Dennoch blieb er später, als schon sein Stern im Steigen war, im freundschaftlichsten Verkehr mit den Leitern dieses Instituts. — Im dortigen Verwaltungsbericht steht zu lesen:



Abb. 23. Verliebter Hirt.



Abb. 24. Am Brunnen.

„Giovanni Segantini*), aus Trient (?) gebürtig (15. Januar 1858) — aufgenommen am 9. Dezember 1870 — entflohen am 16. August — wieder eingebracht am 1. September 1871 — entlassen im Jahre 1873 — war mit Schuhflickerei beschäftigt."

Im Archiv dieses Instituts werden noch einige seiner ersten Zeichnungen aufbewahrt, unter anderen ein Porträt des damaligen Prinzen Humbert. Außerdem noch drei Medaillen, welche er in der Brera erworben und später der Anstalt für geliehenes Geld verpfändet hatte, ein Beweis für die beiderseitigen guten Beziehungen.

Folgende Quittung bestätigt diesen Vorgang:

„Am 4. September 1879 hat Giovanni Segantini für 20 (zwanzig) italienische Lire, welche in Silber ausbezahlt wurden, beiliegende drei Medaillen — eine silberne und zwei bronzene — als Pfand eingesetzt.

Unterschriften: Queiroli.
Segantini Giovanni."

*) Erste offizielle neue Schreibart des Namens.

* * *

Erst wenn man sich die lange Dauer der unglücklichen Kindheit Segantinis vorstellt, gewinnt man den richtigen Maßstab für den gewaltigen Genius und die zähe Energie unseres Helden, und muß zugeben, daß dieser Titel ihm mit vollem Recht gebührt. Wer konnte in dem kleinen italienischen Strolche, der drei Jahre mit andern verwahrlosten Kindern hinter Schloß und Riegel saß, die geniale Seele des Mannes vermuten, der später auf seinem einsamen Hochsitz die erhabensten ethischen und philosophischen Probleme unserer Zeit durchdachte, künstlerisch löste und wie ein Ibsen, Wagner oder Tolstoi mit seiner ganz persönlichen Auffassung wiedergab? Oder wer suchte sie im Jüngling mit dem unregelmäßigen Unterricht, im stürmischen Revolutionär der Brera, im unruhvollen Wanderer von Mailand, der sich auflehnt gegen jede Methode, aber unter derber Art und Undisziplin eine seiner Rasse seltene Melancholie verbirgt? Freilich ist seine Insubordination, der nichts heilig ist, einfach die instinktive Abwehr der starken Individualität gegen die Konvention, welch letzterer der Schüler sich meist bedingungslos verschreiben muß. Ihm aber war die Unmöglichkeit angeboren, blindlings die eingewurzelten, fast abergläubisch verehrten Formeln der Doktrin und Schule anzuerkennen.

Doch all diese Zeichen konnten ebensogut, wie ein wirkliches Genie, ein sogenanntes „verdorbenes“ ankündigen; wer wagt es, die beiden zu entwirren, ehe das Lebenswerk begonnen?



Abb. 25. Wasserschöpfen.



Ein Wunder ist es zu nennen, wie der kleine Schuhflicker aus der Anstalt der verwahrlosten Kinder ein Maler wurde, ohne Protektion, ohne wirksame Unterstützung, und all den Schwierigkeiten zum Trotz, welche gerade der Aufenthalt in der Anstalt ihm brachte, der nur dazu gedient zu haben scheint, ihm fast unübersteigliche Hindernisse und offizielle Widersacher zu schaffen. Aber größer noch ist das Wunder, welches den Realisten Segantini vom Anfang seiner Laufbahn in den idealen Denker des Endes verwandelte . . .



Abb. 26. Wasserschöpfen.

Anfangs lebte Giovanni so gut es ging in Mailand, und lernte bei einem gewissen Tettamanzi die Anfangsgründe des Zeichnens, wofür er ihm dann allerlei Handleistungen zu tun hatte. Dieser Tettamanzi war eine damals in Mailand wohlbekannte und originelle Persönlichkeit; er rezitierte la Maschera von Meneghin, schrieb historische Dramen, war Photograph und malte Transparente, Fassaden mit falschen Fenstern und Vorhängen, Läden, Säulen und Girlanden auf die Häuserwände. Wie schon gesagt, gab er Segantini den ersten Unterricht, und nun beginnt das Künstlerblut des künftigen Meisters sich zu regen. Wegen dieser unglückseligen ersten Zeichnungen gab es bald



Abb. 27. Pastorale. Andere Version.

bösen Streit zwischen Lehrer und Schüler. Ersterer war unzufrieden, weil er die Arbeiten nicht sorgfältig und genau genug kopiert fand, auch warf er ihnen „etwas Gesuchtes" vor. „Um deine Zeichnungen ordentlich sehen zu können, muß man sie zwei Meter weit von der Nase halten; zeige sie doch weitsichtigen Leuten, die werden sie gut finden!" spottete er; aber später, als Segantinis Unterricht in den Abendkursen der Kunstgewerbeschule methodischer betrieben wurde, findet er eine wirkliche Hilfe in ihm. Lange noch nach dem Eintritt in jene Schule läßt er ihn einen Teil des Tages bei sich arbeiten, und damit das Frühstück und zuweilen auch das Mittagessen verdienen.

Der junge Maler war damals ein langer brauner Bursche, mager und sehnig, mit lebhaften, lustigen Augen, die selten traurig sahen, und dazu arm wie eine Kirchenmaus. Unter seine näheren Bekannten gehörten die Giulio und Carlo Bertoni, Inhaber einer Drogerie, und ein gewisser Dalbesio, dem wir fast alle Berichte aus jener Zeit über Segantini verdanken. In dieser Freundschaft, welche die vier jungen Leute verband,



Abb. 28. Ziehende Herde. Spätere Zeichnung. (Zu Seite 56.)

fand Giovanni zum ersten Male die Wohltat von Liebe und Verständnis gleichgestimmter Seelen. Des Abends wurden oft gemeinschaftlich weite Spaziergänge durch die fast leeren Straßen der Stadt unternommen und mit endlosen Gesprächen belebt. Unter anderm erzählte Dalbesio, ein unermüdlicher Leser, Segantini den Inhalt der Bücher, die er eben las; so lieferten die „Elenden" von Viktor Hugo den Stoff für acht oder zehn Abende. Erst später fand Segantini selbst Gelegenheit sich der Lektüre zu widmen, aber diese lange Enthaltsamkeit brachte er schnell wieder ein. Eines Tages warf Tettamanzi, der sehr launisch sein konnte, ihm einige beleidigende Worte ins Gesicht, worauf der junge Mann sich grollend zu seinen Freunden begab, da er um keinen Preis zu seiner Schwester zurückkehren wollte. Dort wird augenblicklich großer Rat gehalten. Man stellt ihm einen kleinen Vorrat von Pappen, Farben und Pinseln zur Verfügung nebst einigem Geld, und nun versucht er sein Glück, nicht etwa in Como, sondern in Lecco, denn er will „malen und mit der Kunst sein Brot verdienen". Wer Lecco kennt, wird die naive Komik dieses Unternehmens begreifen. Gleichwohl zweifelt Segantini nicht einen Augenblick am Erfolg, mietet sich in einer Trattoria vierter Güte ein, zeichnet

und malt, und stellt wirklich in wenigen Tagen mehrere Landschaften fertig. Ein glücklicher Zufall führte einige Freunde des Weges, welche ihm seine „Werke“ abkaufen. Gleich baut er Luftschlösser von Reichtum und Ruhm, aber als nach wenigen Wochen die Käufer ausbleiben, wächst die Rechnung für Obdach und Nahrung bedenklich an und verschlingt zum Schluß auch die letzten Quattrini. Zu Fuß und völlig mittellos kommt er nach Mailand zurück. Obwohl die Nacht hereingebrochen und er halbtot vor Müdigkeit und Hunger ist, wagt er es nicht, sich sogleich zu seinen Freunden zu begeben; weil es zu allem Unglück noch in Strömen regnet, flüchtet er unter einen Brückenpfeiler der Porta Nuova und zusammengekauert verbringt er dort den Rest der Nacht. Zu schlafen getraut er sich kaum, aus Angst ins Wasser zu fallen; trotz allem Mißgeschick ist er aber weder trostlos noch entmutigt. Dieses glückliche Temperament verläßt ihn auch nie in seinem späteren Leben; er ist heiter, voll feinen Humors, unbesiegbaren Selbstvertrauens und Glaubens an seinen guten Stern, so daß stets er es ist, der die Freude um sich verbreitet. „Und niemals,“ fügt Dalbesio ausdrücklich hinzu, „selbst nicht in



Abb. 29. Herbst. Spätere Zeichnung. (Zu Seite 56.)

diesem Alter, das manchen Unregelmäßigkeiten zugänglich ist, vernahm ich je aus seinem Munde ein rohes oder unschönes Wort, einen verletzenden oder zynischen Ausdruck. Mutter Natur hatte ihm soviel Herzensgüte, Zartgefühl und feine Empfindung für das Ästhetische mit auf den Weg gegeben, daß alle seine Irrfahrten, Mühsale, schlimme Erfahrungen und das häufige schlechte Beispiel anderer sie nicht zu zerstören vermochten.“

Die ausgezeichnete Lebensskizze des Meisters, welche im „Emporium“ von Bergamo, unter dem Namen der mailändischen Schriftstellerin Neera veröffentlicht wurde, zitiert in der Märznummer dieses Blattes einen Brief Segantinis, in welchem er sagt, die erste Anregung Maler zu werden habe ihm der Schmerz einer Mutter an der Leiche ihrer Tochter gegeben. Sie rief stets wieder und wieder: „Wie schön warst du, mein Kind! Hätte ich doch dein Bild!“ Jener Schmerzensschrei, der in dem einfachen Sohn des Volkes jenen Keim befruchtet, aus dem der spätere Genius hervorgeht, den Beruf durch Mitleid zum Leben führt — erinnert er nicht an Parsifal „durch Mitleid wissend, der reine Tor?“ Wahrhaft göttliche Fügungen und Fingerzeige, wie in den schönsten Dichtungen die Autoren sie als Erfindungen bringen, drängen sich in jener Lebensperiode Segantinis und stempeln ihn zum „Auserwählten von Gottes Gnaden“. Selbst seine

schwersten Leiden gereichen ihm zum Wohle; das arme Waisenkind, das seiner Mutter das Leben gekostet, wird in seiner liebesleeren Kindheit tiefer ergriffen als andere, glücklichere, von dem Martyrium der Mutterschaft, das es im nachbarlichen Elend beobachtet. So verdanken wir gewiß demselben Schmerzensausbruch einer Mutter, der seine Künstlerschaft erweckte, das Bild: „Die leere Wiege" und die seltene Gabe des Meisters, mit bebender Rührung und ehrfürchtigem Zartgefühl alle Motive der Geburt der Tiere zu behandeln, ebenso wie wir diesem Gefühl die übermächtige Melancholie der Schaffensperiode von Pusiano zuschreiben möchten.

Das große sechzehnjährige Kind besucht nun ziemlich fleißig die Abendschule an der Brera fast zwei Jahre hindurch. Anfangs studiert er nach dem Ornament; da fällt Professor Bernacchi, dem damaligen Direktor, der ausgesprochene Farbensinn des Schülers auf, und da ihm auch dessen originelle Art nach Gips zu zeichnen, gefiel, schenkte er ihm einen Kasten mit Wasserfarben. Nun begann Segantini hochbeglückt eifrigst Hochreliefs nach Donatelli und Bombaia zu aquarellieren, und zwar so talentvoll, daß, für kurze Zeit wenigstens, die meisten der Lehrer ihm eine große Zukunft prophezeiten. Zu jener Zeit faßte er den festen Vorsatz allen Hindernissen zum Trotz sich ganz der Malerei zu widmen. Aber welch weiter und beschwerlicher Weg führt vom Wollen bis zum Können! Wovon sollte der arme Junge, ohne Eltern oder hilfsbereite Freunde die Auslagen der langen Studienjahre und des Lebensunterhaltes bestreiten? Und dennoch gelang es ihm, niemand versteht wie, in kurzer Zeit durch Stundengeben im reformierten Schutzverein der „Via Quadronno" und der „Via San Barnaba" viermal die Woche, sechs Franken zu verdienen, wovon er leben mußte. Und es gelang; er schlief irgendwo, aß was er bekommen konnte und kleidete sich mehr als einfach. Des Morgens zeichnete er Figuren, nachmittags besuchte er den höheren Kurs für ornamentales Zeichnen; dazwischen studierte er Landschaft oder nahm auch einige Perspektivstunden.

Im Jahre 1878 finden wir ihn zum erstenmal unter den preisgekrönten Schülern der Anstalt genannt. Er hatte die Bronzemedaille erhalten für eine Landschaftsstudie; im nächsten Jahr erwirbt er sich unter eigentümlichen Umständen die silberne durch eine „perspektivische Studie nach der Natur". Während dieser bald fröhlichen, bald traurigen, aber stets unsicheren Existenz, blieb Segantini stets heiter, geistreich, temperamentvoll, offen, gutmütig und ehrlich bis zur Ängstlichkeit. Er, der mitten unter der Feindseligkeit starrer Theorien, unter den Lehrern sich einen treuen Freund erwarb, hatte unter den Schülern und außerhalb der Anstalt viele Anhänger und wohlwollende Beschützer gefunden. Soviel Lebenslust, offenbares Genie und eigenartige Individualität in Denken, Fühlen und Gebaren mußten die Herzen im Sturm erobern; er besaß im höchsten Maß jene gutmütige Lebhaftigkeit, die das italienische Volk so sehr schätzt. Sein Freund, ein Drogist, der nach italienischer Gewohnheit auch Lebensmittel, Kerzen, Zucker, Maccaroni 2c. führte und eigentlich ein Krämer war, gab ihm die ersten Ölfarben mit der Bedingung, er solle ihm auf mattes Glas möglichst naturgetreu und anziehend für die Kunden den klassischen Zuckerhut, umgeben von dem üblichen Stillleben, als Aushängeschild malen, wie es sich für ein solches Geschäft gehörte. Die übrigen Farben sollte er zu Naturstudien verwenden dürfen, was auch geschah. Seine erste Leinwand war ein altes viereckiges Stück Pergament, das er mit Ölgrund präpariert hatte. Und damit sind wir am Ausgangspunkt seines Schaffens angelangt, bei der schon erwähnten „perspektivischen Studie nach der Natur", welche nichts geringeres ist, als der später rühmlich genannte „Chor der St. Antoniuskirche" in Mailand, den er 1878 in der Breraschule ausgestellt hatte und wofür man ihm notgedrungen die silberne Medaille gab; Künstlerschaft und Publikum rühmten das Werk so sehr, daß die gute alte Henne Akademie wohl oder übel ihr kühnes Entlein auszeichnen mußte.

Genannte Studie stellt einen Winkel des viereckigen Chors oder der Sakristei dar, mit Ziegelboden und geschnitzten Chorstühlen; sie ist kräftig in der Farbe und voll starker Kontraste; blitzend sitzen die Glanzlichter auf Arm- und Rücklehnen und allen vorspringenden Teilen der glattgescheuerten Holzskulptur. Volles Licht fällt links durch ein hohes Fenster herein, wird zu drei Vierteilen von einem faltenreichen, mit Fransen



Abb. 30. Unwetter in den Bergen. (Zu Seite 56.)

3

besetzten Vorhang gedämpft, spiegelt sich in Erhöhungen und Vertiefungen des glatten Holzes und liegt auf all den Stützen, Säulchen und Figuren der Renaissanceschnitzerei und in dem Rahmen eines großen alten Gemäldes, das über den Betstühlen hängt. Um dieses ernste Interieur zu beleben, stellte Segantini einen kleinen Chorknaben, von rückwärts gesehen, und zwei große Pulte hinein, wovon das niedrigere ein schweres, aufgeschlagenes Gesangbuch trägt. Die Komposition war geschickt, aber die Ausführung geplagt und mühevoll; ohne jede Spur von Leichtigkeit war nur nach genauer Wiedergabe des Geschauten gezielt. Und trotz alledem trug das Werk nicht den Stempel der Trockenheit, die bei dem jedenfalls schülerhaft peinlich korrekt konstruierten, perspektivischen Schema fast unvermeidlich schien; auch die plastische Wirkung war nicht ohne gute Qualitäten in der Ausführung. Außergewöhnlich aber, den Künstler und Neuerer verratend, ist der Umstand, daß die ganze Lichtpartie des Bildes in prismatischer Farbenzerteilung gemalt war. Man glaubte ein wirkliches Strahlenbündel durch das feierlich ernste Halbdämmer, auf den weihrauchgeschwärzten Mauern, der hundertjährigen Holzvertäfelung und den verblichenen Seidenstoffen flimmern zu sehen. Und zu jener Zeit wußte Segantini gewiß nichts von wissenschaftlichen oder künstlerischen Farbentheorien; er hatte nur bemerkt, daß die Bilder jener Zeit ohne Luft- und Farbenperspektive gemalt waren, und instinktiv ein Mittel, dieselbe auszudrücken gesucht und auch gefunden. Mit dieser überraschenden Neuerung war sein Name gemacht, und für einige Zeit besaß er so großen Einfluß auf die junge Generation, daß er mit Leichtigkeit dieselbe gegen alle akademische Dogmatik aufreizen konnte. Er zählte damals neunzehn Jahre.

Wir lassen ein autobiographisches Fragment folgen, welches Segantini für das „Studio“*) geschrieben hatte und worin er die vorgenannten Tatsachen im allgemeinen zusammenfaßt. Sympathisch berührt die Bescheidenheit und völlige Abwesenheit südländischer Prahlerei, mit welcher er diese Angelegenheit, die seiner Eigenliebe doch so sehr schmeicheln mußte, erzählt.

„Es war an einem Feiertag, als ich an mein kleines Dachfenster gelehnt, die von den Strahlen der scheidenden Sonne verklärten Giebel, Türme und Dächer der lombardischen Hauptstadt betrachtete. Unsagbar einsam und verlassen fühlte ich mich seit einiger Zeit, denn ich war neunzehn Jahre alt und von unendlichem Liebessehnen erfüllt. Ich war soeben aus einem Instrumentalkonzert zurückgekehrt; die Töne hatten meine Seele erhoben und befreit und mit wunderbarer Seligkeit erfüllt. Wie berauscht fühlte ich mich von dem wirren Reigen, in welchem tausend unbestimmbare Formen voll süßer Rhythmik sich ineinandergeschlungen hatten; höher und höher schwebend, dann verklingend, waren sie über mir zerstoben und wie ein leichter Schauer von Rosenblättern auf mein Herz gefallen. Meine Seele, zur Wirklichkeit zurückgekehrt, spann sich in Liebesgedanken ein. Als ich den Saal verließ, kam es mir vor, als sei ich größer geworden, mein Gesicht trug ein Lächeln und alle, die mir begegneten, schienen voll Güte. In dieser Verfassung war ich dann in eine moderne Ausstellung gegangen, aber die Bilder schienen mir unbedeutend und leer. Keines von allen vermochte meine Gedanken zu fesseln. Ich sah nichts darin, als das Bestreben des Malers, niederzuschreiben, was sein Auge gesehen. Lange Zeit verweilte ich bei einem der größeren Gemälde; es war eine Landschaft und flott mit breiten Pinselstrichen auf die Leinwand gesetzt. Aus den bewundernden Reden der Umstehenden ersah ich, daß es für eine tüchtige Leistung gelte. Ich beschaute es näher und genauer, aber immer konnte ich nichts anderes daran finden, als eben die breite Technik; daraus schloß ich, daß für jene Leute die Schönheit der Malerei in der Tatsache bestand, einen breiten Pinsel zu führen und ihn geschickt zu gebrauchen.

Während ich derart an meinem Fenster träumte, fiel die Dämmerung ein, und in den Straßen flammten schon einzelne Lichter auf. Da, ein wohlbekanntes Klopfen an der Tür; mein Freund, der Bildhauer, kommt mich zum allabendlichen Plaudergang in den Straßen abzuholen. Unten angelangt sage ich: ‚Du weißt, ich war in der Ausstellung, aber nichts hat mir gefallen.‘ Mitleidig lächelnd antwortet er: ‚Du verstehst

*) Erschienen als Artikel, Burnley Bibb gezeichnet, im XI. Band.

eben nichts von der Kunst'. Diesen ganzen Abend berührten wir das Thema nicht wieder und trennten uns früh mit einem kühlen ‚gute Nacht' wie fremde Leute.

Am andern Morgen schrieb ich mich für die Naturklasse ein, was mir leicht gelang, da ich schon für den Abendkurs im Ornamentzeichnen eingetragen war. Nun verbrachte ich hier ein paar Monate, die genügt haben, um mich heute zur Überzeugung zu bringen, daß diese Art akademischen Drillens ganz unnütz ist für solche, deren Seele eine auserwählte ist, dagegen im allgemeinen schadet, indem sie eine weit größere Anzahl Maler als wirklicher Künstler erzieht.

Während dieses Aufenthalts in der Akademie schuf ich mein erstes Ölbild ‚den Chor des St. Antonius'. Ich muß gestehen, daß ich damit weniger ein Kunstwerk schaffen, als einen Malversuch machen wollte. Durch ein geöffnetes Fenster drang ein breiter Lichtstrom und fiel blendend auf geschnitzte Chorstühle — das war das Motiv,



Abb. 31. Unwetter in den Bergen. Spätere Zeichnung. (Zu Seite 57.)

welches ich in Tönen wiederzugeben suchte; hauptsächlich wollte ich den vollen Lichteffekt erreichen. Plötzlich begriff ich, daß man durch das Ineinanderreiben der Farben auf der Palette weder starkes Licht, noch Naturwahrheit erzielen konnte; deshalb versuchte ich sie unvermischt, einzeln, zwar in demselben quantitativen Verhältnis wie bei der Mischung, aber getrennt nebeneinander auf die Leinwand zu setzen, es dem Auge des Beschauers überlassend, sie zu verbinden, indem er sie aus der richtigen Entfernung betrachtete. Dadurch entstand ein Vibrieren der Töne, welche damit leuchtender, luftiger und wahrer wirkten. Heutzutage ist dieses Ergebnis längst durch die Wissenschaft bestätigt worden und gar viele Maler aller Länder und Zeiten haben schon vor mir dieselbe Intuition gehabt. Der allererste war Beato Angelico. In mir hat sie sich auf völlig natürliche Weise, durch mein gewissenhaftes und liebevolles Studium der Natur, entwickelt, so daß sie zu einer ganz individuellen, ungekünstelten Farbenwiedergabe gelangte. Dies ist die Entstehungsgeschichte meiner Technik, soweit sie mein eigenes Schaffen berührt."

Es war natürlich, daß so in allen Kursen, welche der junge Segantini besuchte, der Geist der Emanzipation um sich griff. Alles was der junge Künstler beginnen



Abb. 32. Schlafender Hirtenknabe. (Zu Seite 58.)

mochte, fing er an, mit einer solchen Freiheit der Mittel zu behandeln, daß sein Beispiel einfach aufreizend wirkte, auch hatte er selbst keine Ruhe bis er die Neuerungen nicht allgemein eingeführt hatte. Dieser Bursche ohne Heim oder Herd, nur von der Hand in den Mund lebend und aus jeder Not eine Tugend machend, zeigte in seinen Schularbeiten dieselbe Lust am Ungewöhnlichen, dieselbe Anwendung von unvorhergesehenen Mitteln, dasselbe Geschick, alle Schwierigkeiten und Hindernisse zu umgehen oder zu überwinden, wie in seiner Art sich durchs Leben zu schlagen. Für ihn gab es keine Geleise und seiner Natur waren die unbegangensten Wege die liebsten; selbst ohne die allereinfachsten Vorsichtsmaßregeln ging er gerade auf sein Ziel los. So viel Eigenart und Eigenwille aber mußte in der Schule Ärgernis erwecken. Diesen Trieben blindlings folgend, legte er zuletzt einen gewissen Ehrgeiz darein, nie etwas zu machen wie irgendein anderer, und trieb auch die Kameraden dazu an. Von diesem Moment an existierte kein folgsamer Schüler mehr; die Lehrer bemerkten, daß der allgemeine Eifer für schöne Ausführung von Haar- und Schattenstrichen oder für feingekörnte Hintergrundpartien verschwunden war. Auch brauchten sie sich nicht lange den Kopf zu zerbrechen, um zu erfahren woher der Gärstoff in den Köpfen, der neue Übermut bei der Arbeit käme. Mit scheelen Blicken sahen die meisten dem Treiben Segantinis zu, nur einen einzigen Freund erhielt er sich unter diesem — wie übrigens die meisten — in alten Dogmen verknöcherten Lehrkollegium. Es war Professor Luigi Bisi, dessen Verständnis für Segantinis Eigenart und Begabung letzterer auch die für den „Chor des heiligen Antonius“ verliehene Medaille verdankte. Selbst den bald darauf erfolgten Bruch mit der Akademie hat Professor Bisi, der damals Direktor der Anstalt und Lehrer für Perspektive war, ihm niemals nachgetragen und ist ihm ein väterlicher Freund geblieben. Einst wandte er seinen ganzen Einfluß an, um durch diskretes Eingreifen und liebevolle Fürsorge ihn aus den höchst bedrohlichen Verwicklungen mit der Polizei zu befreien, in

welche ihn seine nicht genau geregelte Staatszugehörigkeit und eventuellen Militärdienstpflichten gebracht hatten. Kaum aber sah der junge Künstler sich aus dieser Verlegenheit gezogen, als er schon wieder in eine andere geriet. Die Lage der Dinge in der Schule spitzte sich nämlich nach und nach so zu, daß alle Professoren in corpore bei der Direktion Klage stellten, und ihn einen Unbotmäßigen nannten, der für das ganze Institut gefahrbringend sei. Nun verlor er seinerseits auch alle Lust am gemeinsamen Unterricht, sagte es öffentlich und — wie ein lateinisches Idiom des Orients, das Rumänische, sagt — er nahm die ganze Welt in seinen Kopf — und faßte den Entschluß, von nun an alle menschlichen Schulen zu meiden und nur in die der Natur sich zu begeben.

Nachstehender Vorfall gab ihm die ersehnte Freiheit. Um ihn für seinen Mangel an Disziplin empfindlich zu strafen, waren die Professoren der Akademie übereingekommen, bei der nächsten Ausstellung der Konkurrenzarbeiten die seinige am letzten Platze des Saales aufzuhängen. Kaum hat Segantini sie dort erspäht, reißt er sie von der Wand und zerstört sie in toller Wut. Dann eilt er hinab in die Straße, wo zufällig Professor Bertini ihm entgegen kommt. Ob mit Recht oder Unrecht diesem gerade der Aufgeregte die Schuld an jener Beleidigung zuschreibt, ist unerwiesen; kurz, er bleibt vor ihm stehen, sieht ihn wütend an wie einer, der einen Gewaltstreich ausführen will, eilt zum nächsten Laternenpfahl, umklammert ihn, und — besinnungslos vor Wut und soweit sich beherrschend zugleich, daß er nur der armen Laterne entgelten läßt, was der Feind ihm getan — schüttelt er sie so unbändig, daß die Gläser in Scherben herabsplittern. Nach dieser Begegnung und deutlichen Bedrohung war natürlich für Segantini die Akademie auf immer verschlossen; einer der beiden Widersacher mußte den Platz räumen, und daß es der Lehrer nicht sein konnte, war selbstverständlich. Freilich beeilte sich die Akademie später, als er auf dem Gipfel seines Ruhmes stand, ihn zum Ehrenmitglied zu ernennen, aber Segantini blieb verstockt und sandte das schöne Diplom mit wendender Post zurück.

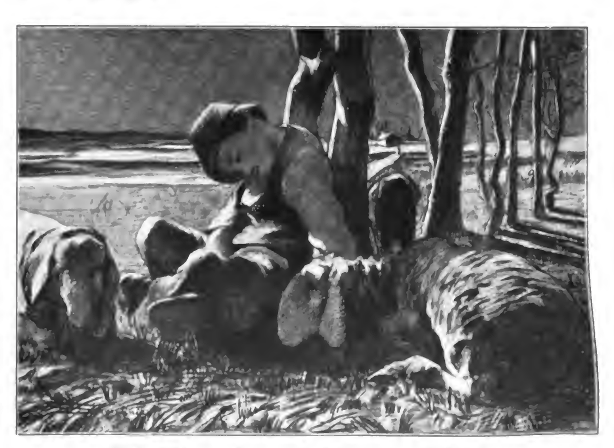


Abb. 33. Schlafender Hirtenknabe. Spätere Zeichnung. (Zu Seite 58.)

Die schwersten Zeiten — das Studium gegen die Überzeugung und ohne Beifall der Lehrer — waren nun vorüber.

Am Morgen nach seinem großen Erfolg mit dem „Chor des heiligen Antonius" war der junge Künstler in der Lage, sein erstes Atelier zu mieten in der Via San Marco. Aus dieser Zeit stammt seine Verbindung mit den Gebrüdern Grubicy. Ihnen gebührt der Ruhm, sein Talent gleich in den ersten Anfängen erkannt und, wie Beltrami berichtet, ihm die Mittel gewährt zu haben, frei seine Kunst entfalten zu können. Woran so viele Talente früh erlahmen, die pekuniäre Sorge, nahmen sie ihm ab und ersparten ihm auch den schweren Weg der Stipendienkonkurrenzen.

Das Atelier in der Via San Marco wurde gar oft vernachlässigt, um in den Voralpen zu Studienzwecken umherzuschweifen. Doch sah es gar viele mühsame, technische Versuche und den schweren Kampf mit den oft unübersteiglichen Anforderungen, welche



Abb. 34. Heimkehr zum Stalle. Spätere Zeichnung. (Zu Seite 58.)

der noch unerfahrene jugendliche Künstler an seine Muse stellte. Alles, was uns aus dieser Zeit erhalten blieb, zeugt von gewaltigem, fast kriegerischem Geist und erregbarer Phantasie. Aber wie fast alle Erstlingswerke der bedeutendsten Meister, sind auch die seinigen weit entfernt von der einfach naiven Naturanschauung, welche erst später das klare und verständliche Ausdrucksmittel seiner individuellen Lebensauffassung wird. Mangelhaft ist noch die Zeichnung in oft, bis zur Monotonie, wiederholten Kompositionen. Und trotzdem begeht die Nachwelt immer wieder die Sünde, dies Kinderstammeln der Muse, das nur selten in einem Laut die künftige Poesie verrät, pietätlos wieder ans Licht zu zerren.

Der junge Segantini weiß ebenfalls noch nicht was er will, oder vielmehr er will noch nichts weiter als malen und eine wahre Sehnsucht nach dem Leben im Freien verfolgt ihn. In seinen vier Wänden malt er nur um Farben hinzusetzen, ohne höheren Zweck und gleicht auf ein Haar jenen, welche er in dem bald folgenden autobiographischen Resümee seiner Laufbahn bis zum Entstehen seines Bildes „Alla Stanga" anklagt die Kunst herabzuziehen, indem sie beliebige Gegenstände auf der Leinwand in ganz



Abb. 35. Reisigsammlerin (Letzte Tagesmühe). (Zu Seite 58.)

beliebiger Art darstellen. Seine Themen sind noch nicht die Auserwählten seines Herzens, noch seine Werke legitime Kinder seines Geistes und Geschmackes. Der Zufall, die Laune des Augenblicks scheinen an ihrem Entstehen noch ebensoviel Teil zu haben als sein eigenes Ich. Betrachten wir z. B. „Die Schloßfrau" (La Castellana) oder „Die Falkenträgerin" (La Falconiera), so liegt ihr Hauptgewicht in dem Umstande, daß sie von derjenigen dargestellt wurden, welche dann in ganz anderer Weise als Frau Segantinis den herrlichen, tiefempfundenen „Engel des Lebens" (Angelo della vita) und die Mutter in den „Liebesfrüchten" (Frutti d'amore) verkörpert hat. In der Falconiera bemüht sich der junge Maler sein noch unentwickeltes, bloß auf eigene kurze Erfahrung gegründetes System der Farbenzerteilung beim Porträt anzuwenden; zum erstenmal nach dem lebenden Modell, und er sucht damit geduldig das zarte leuchtende Fleisch des jungen Gesichts wiederzugeben.

Dann folgt eine ganze Reihe zu tief gestimmter Bilder, die sich in jeder Beziehung in einem trostlosen Zustand befinden; aber sie zeugen von unermüdlicher Tätigkeit, von



Abb. 36. Die Viehweihe am St. Sebastianstag. Spätere Zeichnung. (Zu Seite 59.)

jugendlichem Ungestüm im Kampf mit der Unerfahrenheit, von unruhevollem Suchen nach der eigenen Seele, kurz tragen den Stempel jener Zeit, die man im Leben aller Großen des Geistes die Sturm- und Drangperiode nennt.

In dem Feuergelaß „Il Prodo" glaubt Segantini das Mittelalter zu zeichnen, während es eher ein phantastischer Totentanz eigener Erfindung ist, schüchtern und stark zugleich. „Der Glöckner" (Il Campanaro), ein roter Fleck auf schwarzem Grund — „Die Brüder im Keller" (Frati in cantina), „Die kleinen Ställe" (Piccole stalle) — alle zeigen dasselbe Helldunkelmotiv mit seinen starken Lichtkontrasten, wie der „Chor des heiligen Antonius", nur noch energischer, übertriebener in dem Wunsch, das Herkömmliche umzustoßen, sich bemerkbar zu machen, den Beschauer zu verblüffen und der Akademie nebst ihren Anhängern ins Gesicht zu schlagen. Manche dieser Titel verraten uns wie unbedeutend die Anekdote; und das Sujet nahm auch bei dem damals noch ziemlich unerzogenen Maler erst den zweiten Platz ein; er wollte vor allem gut und anders als die übrigen Sterblichen malen, und dadurch, nicht durch die Wahl seines Themas, von sich reden machen. Das beste aus jener Zeit sind seine Naturstudien, die er auf Fußtouren im Gebirge machte, oder Werke, die ihre Entstehung seiner zähen



Abb. 37. Kürbisernte. (Zu Seite 60.)

Ausdauer in der Darstellung irgendeiner schwierigen Beleuchtung verdanken, wie „Die Gemse auf dem Stroh“ (Il camoscio sulla paglia); dies ist eine ehrliche Wiedergabe dessen was er geschaut, das Licht ist gut verteilt und die Schwärzen weniger aufdringlich als sonst. Außerdem existieren aus jener Zeit noch zirka zehn Stillleben, bei welchen der arme Junge gewiß des verlornen Paradieses seiner glücklichen Kindheit in Arco gedachte, und eine Landschaft in Abendstimmung, „Il redefossi“.

„Ninetta delle Verzee“ (Ninetta auf dem Markte) ist das für jene Schaffensperiode bezeichnendste Bild. Auch er war damals völlig im Banne des Literatur und Kunst beherrschenden „Verismus“, einer neuen Form der Naturschwärmerei, welche auch in Frankreich unter dem Namen „Naturalismus“ sich geltend machte.

Nach und nach aber lassen sich in seinem ungeklärten, fiebrischen Umhertasten andere Schwingungen wahrnehmen und einzelne Strömungen scheinen in der allgemeinen Flut des Schaffenseifers sich zu bilden. Die kurzen Wanderungen nach Pusiano besonders wirken wie ein kräftiger Windstoß in all die verworrenen Gedanken, der gleichzeitig auch den Keim der ersten Kinder seiner Kunst in seine Seele trägt. Einmal ist die Ausbeute eine flüchtige malerische Notiz: „Stimmung während des Sturmes“, in dessen eisigen Hauch später die „Bestraften Unzüchtigen“ schaukeln; dann eine Gestalt im vollen Sonnenlicht, Vorbote der Lichtseligkeit seiner Alpenvisionen. Auch das große Interesse für die Tierwelt, das Segantini zu einem der größten Tiermaler stempelt in einem Jahrhundert, welches Namen wie Jacques, Troyon, Mauve, Rosa Bonheur, Jacot-Guillarmod, Kohler, Schreyer und Pettenkofen aufzuweisen hat, tritt hier schon deutlich zutage in der „Furt“ (Al guado) (Abb. 2). Trotz des sich darin breit machenden Verismus liegt ein Hauch poetischer Melancholie darüber gebreitet: die armen alten Klepper eröffnen das schmerzliche Kapitel des Martyriums der Tiere, welches den Meister sein Leben lang so ergriffen hat. Auch das menschliche Leiden hat ihn zu einem Bild begeistert, das aber seither verschwunden ist: „Die galoppierende Schwindsucht“ wurde es betitelt und später mit dem wundervollen „Rosenblatt“ übermalt.

In dieser Zeit wagt er sich an ein zweiteiliges Gemälde, betitelt „Heiligenmalerei einst und jetzt“, dessen beide Flügel zwei verschiedenen Besitzern angehören. Trotzdem es sich also auch um Pendants handelte, standen sie miteinander doch offenbar in gar keinem dekorativen Zusammenhang, sondern waren nur durch den abstrakten Gedanken verbunden. Das „Einst“ (Abb. 3) zeigt einen Mönch, der knieend eine Madonna venezianischen oder van Dyck-Stils malt, während ein zweiter begeistert zusieht. Als scharfen Gegensatz stellt er im „Jetzt“ (Abb. 4) den modernen Künstler lebenslustig, ausgelassen dar, wie er, von Dirnen und Weinflaschen umgeben, ein Bild des Gekreuzigten malt. Das Modell, ein verlebter Geselle, steht mit ausgebreiteten Armen auf dem Podium und bildet die Zielscheibe für die Witze der lachenden Weiber, wie für die Satire des lombardischen Jean Beraud. Diese Jugendsünde Segantinis mag man um seines herrlichen „Glaubenstrostes“ willen wohl verzeihen; anderseits verrät sie ja doch eben durch die Bitterkeit der Satire seine eigene ehrfurchtsvolle Auffassung der Heiligenmalerei. Aber es ist eben mit dem nackten unschönen Menschenkörper wie mit den Derbheiten der Sprache: sie wirken abstoßend, trotz der allerbesten Absichten. Und dieses im vollen Licht stehende häßliche und gemeine Aktmodell stempelt das „Jetzt“, zu einem wahren Pamphlet, bissig und grob, aber doch so gewollt willenskräftig und überlegt, daß wir trotz allem ästhetischen Unbehagen die darin enthaltenen ersten Anzeichen für jenen Meister nicht übersehen dürfen, welcher später keine von allen Einzelheiten, die er zu bringen beschloß, flüchtig behandelt oder kaum andeutet, welchem kein Quadratzentimeter seines Bildes unwert erscheint mit Liebe ausgeführt, oder der Wirklichkeit und seinen Träumen genau entsprechend durchgearbeitet zu werden.

Unter der Menge verschollener oder zerstörter Werke aus jener unruhigen Periode, in welcher Segantini wie ein gefangener Vogel zwischen Freiheitslust und hemmender Unerfahrenheit hin- und herflattert, bald keck den Pinsel führend, bald kleinlich detaillierend, sich oft zersplitterte, nennen wir nur einen Titel, der ihn schon damals zum lamartinischen Mistral der Prealpi stempelt: „Halbfigur mit einem Lamm im Arm.“

Der letzte derartige Vorläufer seiner eigentlichen Richtung hieß: „Mit den Enten“ (Colle anitre) (Abb. 5).

Um dieselbe Zeit war der junge Maler auch beauftragt worden, ein Porträt von Garibaldi zu malen, welcher, um der Enthüllung des Denkmals für Mentana beizuwohnen, gerade für kurze Zeit nach Mailand gekommen und im Rathaus abgestiegen war. Das Bild sollte ohne Wissen des greisen Generals und auf Kosten einer kleinen Schar von Patrioten gemalt werden, welche es der lombardischen Hauptstadt zum Ge-



Abb. 38. Ave Maria a trasbordo. (Zu Seite 60.)

schenk machen wollte. Man dachte die Sache sich folgendermaßen aus. In der Morgenfrühe, zur Zeit, wenn Garibaldi gewöhnlich das Bett zu verlassen pflegte, begann man vor dem Rathaus patriotische Lieder zu singen. Nun wurde er im Lehnstuhl ans Fenster geschoben, und man hoffte ihn so in unauffälliger Weise ungefähr eine Stunde dort fesseln zu können. Unterdessen hatte man die lauten Kundgebungen auf der Straße benützt, um Segantini unbemerkt auf einen Platz im Hintergrunde des Zimmers zu führen, von wo aus er den Greis in sehr gutem Licht beobachten konnte. Wie immer hatte der erfinderische Maler, um schneller vorwärts zu kommen mit der Arbeit, sich eines jener Mittel ausgedacht, wie sie nur ihm einfallen konnten. Statt einer neuen Leinwand hatte er die Studie eines alten Mannes mitgebracht, der eine oberflächliche



Abb. 39. Ave Maria in den Bergen.

Ähnlichkeit mit Garibaldi zeigte, und auf diese Weise schon für die typische Untermalung im voraus gesorgt, auf welcher er durch sorgsame Korrekturen nach dem Original in der kürzesten Zeit zu einem günstigen Resultat zu gelangen hoffte. Dieser zum mindesten ungewöhnliche Anfang überraschte die völlig laienhafte Umgebung des Generals derartig, daß sie diese Vorarbeit mit Lachen und schlechten Witzen aufnahmen, denn in ihrer Meinung war es nicht einmal ein schlauer Kunstgriff, der ihnen vielleicht imponiert haben würde. Sie glaubten, Segantini habe aus dem Gedächtnis Garibaldi malen wollen und so schlecht die Ähnlichkeit getroffen, und brachten ihn mit ihren spöttischen Reden und possenhaften Vergleichen völlig außer Fassung; heutzutage freilich hätte er an der Photographie eine sichere Hilfe gefunden, die der beste moderne Künstler in dem gleichen Falle nicht verschmähen würde. Selbstverständlich dauerte es nicht lange bis das immer allgemeiner werdende Lachen der Umstehenden den Feuerkopf Segantini außer Rand und Band brachte. Er fährt auf, wirft alles durcheinander und stürzt in heller Wut aus dem Hause. Obwohl die Umgebung Garibaldis am andern Morgen sich in tausend Entschuldigungsreden ergeht, die Patrioten eine neue Sitzung planen, ist der junge Künstler nicht mehr zu bewegen, die Sache wieder aufzunehmen.

Stets war es sein Traum, auf dem Lande sich niederzulassen. Die sanft ansteigenden Prealpi (Vorberge), die lachenden Fluren der Brianza hatten es ihm angetan, als er sie mit einem Freund durchwandert war. Besonders gefiel ihm eine dortige Villa, welche von einem Bischof in Como gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts im zierlichsten Barockstil inmitten von Vignen und Obstgärten erbaut worden war. Fast hundert Jahre war sie unbewohnt geblieben und fiel fast in Trümmer; auch war sie gefürchtet in der Umgegend als Aufenthaltsort von allerlei Gespenstern und bösem Spuk; im Dialekt der Gegend hieß sie nur Cà di Strii, d. h. Casa delle Streghe (Hexenschloß). Nach vielen beim Dorfwirt eingezogenen Erkundigungen entschloß er sich im Jahre 1882 ein hübsches Haus mit weitem Rundblick in Pusiano zu mieten, dessen lieblicher See und reizende Umgebung den Ausschlag gegeben hatten.

Zwei Jahre vor dieser Übersiedlung hatte er in Mailand die Schwester seines Kollegen Carlo Bugatto geheiratet, dasselbe junge Mädchen, welches er unter dem Titel „Falconiera" gemalt hatte.

Wie einfach und rührend klingt die Erzählung von jenem Liebeserwachen aus dem Munde der Witwe Segantinis! Hier nur ein kurzer Abriß davon.

„Segantini war der Freund meines Bruders; als ich ihn 1878 zum erstenmal sah, trug ich noch kurze Kleider und ein Kinderschürzchen. Er gefiel mir zwar gleich, aber selbst heute vermöchte ich nicht zu entscheiden, ob das schon Liebe oder bloß Zuneigung gewesen. Oft begleitete er mich mit meinem Bruder zur Schule, und manchmal fürchtete ich mich vor ihm, weil er gar so ernst war und so selten etwas sprach. Durch den häufigen Verkehr erwachte in uns die Liebe, aber selbst darin blieb Segantini stets ernst. Nach kurzem Werben wurde ich 1880 im Dezember seine Frau und wir begründeten einen eigenen Hausstand. Nun begann er daheim zu arbeiten und es entstanden der erste Entwurf zum ‚Rosenblatt', ein ‚Indian', eine ‚Ente' und ein paar andere weniger wichtige Werke, deren ich mich nicht mehr entsinnen kann. Ende August 1881 siedelten wir nach Pusiano über und mit welcher Freude! Wie berauscht fühlten wir uns von den Schönheiten der Brianza. Nun arbeitete Segantini sehr eifrig, teils im Freien, teils zu Hause, während ich ihm stets vorlesen mußte, denn ohne das konnte er nicht malen."



Abb. 40. Die Reue (?), Figur des „Ave Maria in den Bergen". Spätere Zeichnung.

Nun ist er glücklich und zufrieden; verheiratet und auf dem Lande lebend, entwickelt sich sein Sinn für Natur und Familie zur höchsten Blüte, und er beginnt die erste Periode seines wirklich individuellen Schaffens.

* * *

Wir begegnen unserm jungen Künstler nun wieder, strotzend von Lebenslust und überfließend von zitternder Schwermut, die seine Seele beim Herannahen der Nacht durchzieht. In der schönen freien Gottesnatur, wo er nun lebt, schlägt sein Herz verdoppelt jeder kleinsten ästhetisch schönen Regung entgegen: er ist der Begeisterung voll für seine Modelle und entschlossen, sie darzustellen, wie er sie sieht und wie er selbst schreibt „ganz anders als Millet — glücklich, schön und zufrieden, kein Mitleid erweckend, sondern eher Neid, wenn man sie und ihr Leben kennen lernt, wie ich es getan“.

Wir dürfen nicht vergessen, daß Segantinis Lage immer noch eine unsichere und er auf den Verkauf angewiesen ist, und wir ihm deshalb für einige Zeit noch sein Verweilen beim Anekdotengenre nachsehen müssen. Der „Kuß am Brunnen“ (Abb. 6) ist sicherlich das erste sich zum Verkauf eignende Motiv, die erste pikante Episode, welche jeder junge Maler oder Poet beobachten wird, wenn er sich in einem Dorfe niederläßt, denn hier ist die Stunde des Wassertragens ein wenig Schäferstündchen zugleich. Abends vom Felde heimgekehrt, lauern die Burschen, je nach der Macht ihrer Gefühle mit mehr oder weniger gut gespieltem Gleichmut, den Mädchen auf, die das Ziel ihrer Wünsche sind. Teils bieten sie ihnen galant ihre Hilfe an beim Pumpen und Schöpfen, teils necken sie dieselben mit Bespritzen und Kneifen. Den Augenblick aber, wo die Mädchen unter der Last der vollen Eimer wehrlos gehen, benützen sie alle ausnahmslos um einen Kuß zu erobern. In Italien mehr als sonst irgendwo trägt alles den Stempel des Leidenschaftlichen ohne eine Spur von Schalkheit, und wo der Franzose Galanterie meint, versteht der Italiener Üppigkeit. Segantinis „Schäferkuß“ dagegen trägt in der Auffassung einen gewissen biblischen Charakter. Mit der alten, angestammten Würde stützt der Bursche sich auf seinen Hirtenstab, eine Bewegung, die unsterblich schon durch die Überlieferung ist. In der Art wie er ohne Hast, gleich einem Gebieter, der keinen Widerstand kennt, der wehrlosen jungen Magd den Weg vertritt, liegt fast etwas Königliches; beider Silhouette zeichnet sich, wie vergrößert durch den Glanz der untergehenden Sonne, am Horizont ab, und ihre verlängerten Schatten verschmelzen sich mit denen der umherschweifenden Herde. Unglücklich wirkt nur die Absichtlichkeit, mit welcher das in Holzschuhen stehende Mädchen, unbekümmert um ihren Liebhaber, sich dem Beschauer zuwendet. Ein großes Schaf mit einem traurigblöden Ausdruck benützt die Verlegenheit der Hirtin, um aus dem Eimer zu trinken, den diese eben vollgeschöpft, und wirkt unruhig in der Komposition; vermutlich entstand dieser Tierkopf aus dem wiederentfernten Rückteil eines andern Schafes, wie auch alle teils unproportioniert, teils ungenau gezeichnet und wenig charakteristisch erscheinen. Der Vorgang ist wohl tiefempfunden, aber im Detail mangelhaft aus Unerfahrenheit, obwohl das matte Leuchten des kupfernen Eimers und der bernsteinähnliche Ton des ganzen Bildchens sehr reizvoll sind. Das Paar ist groß gedacht, hat aber durch die Ausführung gelitten. Seines eigenen Liebesbedürfnisses bewußt, versteht der Künstler das Gefühl des Mannes besser als das des Weibes, in dem er die Mutter noch nicht kennt; sein Pächtermädchen hat er noch aus seiner Kenntnis der Mailänder Schönen herauskonstruiert. Ein Mädchen muß nach seinen Begriffen noch allen gefallen und das Publikum reizen, ihm zulächeln mit weißen Zähnen und süßen Blicken. Rechts deutet er das Brunnenbecken und den Arm der Pumpe an; überraschend ist im Hintergrund das echt italienische Dorf mit nackten rechtwinkligen Mauern und ohne Spur von Baum und Strauch, denn es erinnert geradezu an Poussin, und nicht an Millet, wie andere behaupten wollen.

Dasselbe Thema wiederholt der Künstler später in Kohle und Pastell, vergrößert und verfeinert zugleich (Abb. 7). Ein Pastell, betitelt „Morgendämmerung“ (Primi albori) (Abb. 8) zeigt eine ganz ähnliche Komposition, indem es eine lombardische Rebekka darstellt, welche ihrem Liebsten den Wassereimer bietet. In eine Alpenlandschaft mit Sennhütten

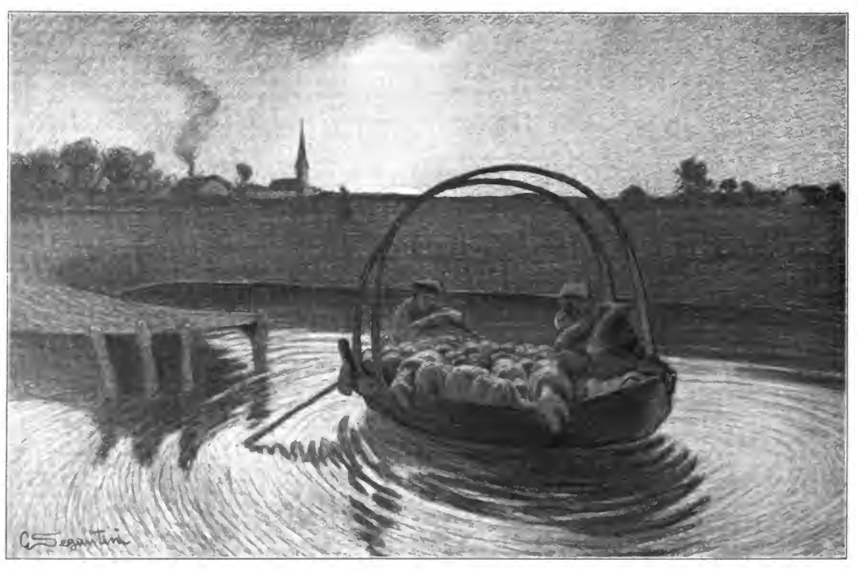


Abb. 41. Ave Maria a trasbordo. Spätere Version.

versetzt, begegnen wir derselben Szene in Mondscheinbeleuchtung. Wiederum ist es ein Kuß, der geraubt wird, und wieder ist das Mädchen durch die Eimerlast gehindert, dem, ach so süßen, Raub zu wehren; auch ist keine Ziererei in diesem Geben noch Nehmen ausgedrückt; ihr Kuß zwar ist rein wie der Reif, der selbst in den Frühlingsnächten auf den Hochmatten liegt; so scheu und hoch ist die Empfindung, die sich aus diesem schönen Werke des gewachsenen Segantini erkennt, die Duftatmosphäre der Berge so echt, so feierlich die nächtliche Klarheit und Stille, daß diesmal die Wirkung der Komposition eine von der früheren ganz verschiedene ist: wir glauben vor einem ehrlich einfachen Bauernroman von George Sand zu stehen.

Bald jedoch läßt der „Kuß" unsern Künstler gleichgültig, und die weiblichen Gestalten, welche Segantini uns von nun an vorführt, platt im Sande liegend, bald mit hohler Hand aus dem Hals der Springröhre am ländlichen Brunnen trinkend, haben für ihn kein anderes Interesse mehr, als das der naturwahren Bewegung und des unleugbaren Realismus, der poetisch wirkt durch die Abwesenheit jeglicher groben Absichtlichkeit oder irgendeines Zugeständnisses an das allgemeine Volk.

Es ist bemerkenswert, daß Segantini bis zuletzt, auch während seiner Idealkompositionen wie „Glaubenstrost" oder das „Triptychon", sich nie gescheut hat, für alle Zeichnungen, um welche die Kunstblätter ihn angingen, das oder jenes Motiv seiner ersten Zeit zu verwenden. So kommt es, daß jenes „Mädchen am Brunnen" (Abb. 9 u. 10) durch sein ganzes Lebenswerk in den verschiedensten Versionen durchzieht, welche zu interessanten Vergleichen Anlaß geben und zu reinen Marksteinen für die verschiedenen Perioden in Kunst und Technik des Meisters werden.

Die „Idylle" (Abb. 12 u. 13) zeigt uns dasselbe wie das berühmte Werk von Bastien Lepage, aber in Auffassung und Wiedergabe nähert sie sich mehr derjenigen Lenbachs in der Galerie Schack zu München. Ein junger schmucker Bursch, der die Beine über die Wegböschung herabbaumeln läßt, spielt auf einer kleinen Bauernflöte, während sein Mädel in der lauen Frühlingsluft lang ausgestreckt auf dem Grase hinter ihm liegt. Neu in der Gruppierung ist, daß das Mädchen den Kopf gegen den gebogenen Rücken des Liebsten lehnt, der taub und blind für alles andre als sein Liebel ist. Zu ihren Füßen rankt ein blühender Zweig ... Zu kurz gekommen aber ist entschieden die etwas roh behandelte Straße, die unfertig wirkt. Der Künstler ist noch weit entfernt von der Gewissenhaftigkeit und Liebe, mit welcher er am Schlusse seiner Laufbahn die Terrains behandelt. Es wäre eine unterhaltende Parallele zu ziehen zwischen den drei im Sujet übereinstimmenden Werken von Bastien Lepage, Lenbach und Segantini einerseits und der Daphnis und Amaryllis von Böcklin anderseits, und aus der jeweiligen Auffassung auf Laune und Charakter des Autors zu schließen. Segantinis Schöpfung fällt in die Jahre 1882—1884.

In dieselbe Zeit müssen wir auch das Pastell „Attorno ai bozzoli" (Die Kokonsausleserinnen) (Abb. 14) verlegen, das nicht, wie das „Emporium" sagt, von 1880 datiert. In einem dunklen Zimmer, unter einem Fenster, dessen einfache Kattunvorhänge in die Nische zurückgeschlagen sind, sitzen drei Frauen, zwei davon en face im vollen Lichte und der dritten gegenüber, die im Schatten dem Beschauer den Rücken wendend mit lichtumsäumter Silhouette von den beiden andern sich abhebt. Sie haspeln Kokons ab, deren seidene Wogen zwischen ihnen hindurch weißwellig und weich, wie ein schäumender Bach zwischen grauem Gestein, hindurchfließen bis zum vordersten Plan. Zwischen dieser Gruppe und dem Fenster steht der mit Kokonsbündeln gefüllte Korb. Ein Kind, das sich da und dort einen Weg zwischen den arbeitenden und plaudernden Frauen sucht, schlüpft hin und her soweit es ihm sein Laufkorb gestattet, der es, unter den Ärmchen stützend, wie ein Kleid umgibt und ihm die ersten Schrittchen vor Unfall bewahrt. Auch von diesem Werke existieren mehrere Wiederholungen.

Aus derselben Zeit stammt auch „Im Mai" (Maggio) in verschiedenen Auffassungen; es ist eines der seltenen Aquarelle des Meisters, und man ist versucht bei seinem Anblick zuerst an Bastien Lepage, dann aber und mit mehr Berechtigung an den rumänischen Künstler Grigorescu zu denken. Eine junge Mähderin, eine biegsame Gerte gleich einem

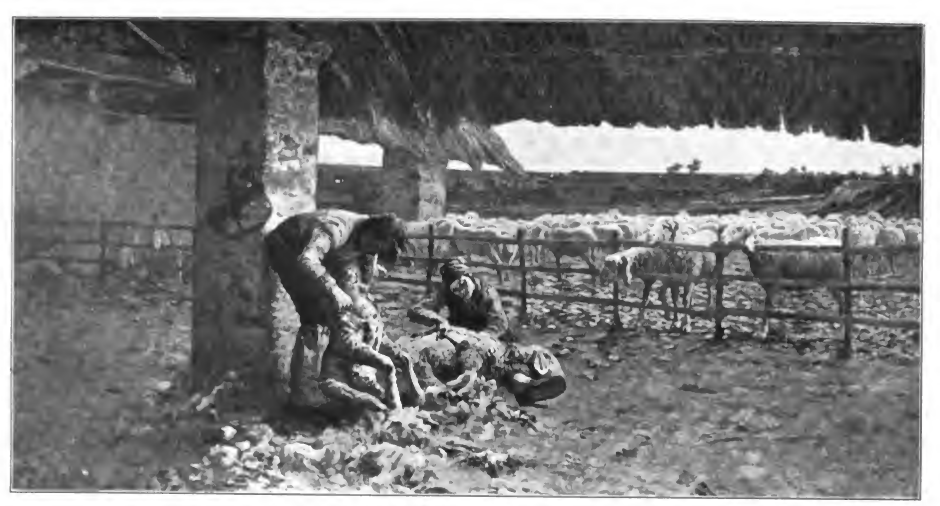


Abb. 42. Schafschur. (Zu Seite 63.)

Bogen mit beiden Armen über ihrem Kopfe spannend, liegt mit der Bewegung einer im Ätherblau fliegenden Schwalbe wohlig im duftenden Heu und reckt die Glieder wie im Bade. Durch die Befriedigung des gesunden und kräftigen Körpers wohl hervorgerufen, geht durch ihren Gesichtsausdruck ein kleiner Zug von Sinnlichkeit, dem wir in den kräftigen Bergbewohnerinnen, welche uns der Meister noch oft gleich dieser im Grase ruhend, bringen wird, nie mehr begegnen. Auch von diesem Thema existieren mehrere Versionen, ebenso wie von „Noch Eins“ (Uno di più).

Ein im Feld gebornes Lämmlein liegt im Arm der Hirtin, die es vorsichtig über eine ausgefahrene, vom Regen durchweichte Straße trägt. In der ersten Wiedergabe nimmt eine völlig überflüssige Böschung rechts viel zu viel Raum ein; auch Himmel und Landschaft sind zu reichlich bemessen und leer behandelt; der anekdotische Zug sticht zu absichtlich hervor und selbst der eingebundene Kopf der Schäferin ist absolut konventionell.

Wie herrlich ist dagegen die Zeichnung für die „Graphischen Künste“ in Wien, jetzt Eigentum des Museumdirektors in Breslau, Dr. Masner, die uns die von einem Wolkenbruch bis auf die Haut durchnäßte Herde zeigt und die Hirtin mit dem neugebornen Lämmchen auf dem Arm, unter einem großen Regenschirm. Alles ist ein reizvolles Rieseln! Es ist der Typus jener weichen Zeichnungen, die teils mit spitz zugedrehter Brotkrume, teils mit spitzester Kohle auf einem leicht mit Kohle angeriebenen körnigen Papier gearbeitet, wie eine zarte Gravierung erscheinen. Aber dies hat Segantini noch extra raffiniert behandelt; er ließ einzelne Milchtropfen über seine Kohlenzeichnung rieseln, und jede dadurch geschwemmte Furche bildet den Lauf der Regentropfen in effigie. Dies ist die schlaue Findigkeit des Italieners, die in Segantini noch potenziert durch die Phantasie des Künstlers wird. Und wie bewunderungswürdig ist auch der in ihr nasses Schicksal ergebene Ausdruck der Tiere beobachtet und wiedergegeben.

Von diesem Thema bis zu dem der „Beiden Mütter“ (Abb. 15) ist nur ein Schritt für eine Phantasie wie die von Segantini, so durchdrungen von Liebe zu den Tieren und der Idee der Mutterschaft so gesund gegenüber stehend, wie man es nur bei den Landbewohnern findet, auf die nichts abschreckend wirkt in dem geheimnisreichen Vorgang der Geburt, dem ihre Frauen ebenso unterworfen sind wie ihre Kühe, Ziegen und Schafe. Er aber durchtränkt dieselben noch mit der melancholischen Erinnerung an seine traurige Kindheit, mit all der Fülle von Zärtlichkeit und kindlicher Pietät für seine eigene Mutter, der er das Leben gekostet, und sucht diese Schuld in dieser Weise poetisch abzutragen.

Über eine jener öden, weitgestreckten Ebenen, welche er schon damals liebt, eilt eine einfache Bauersfrau mit dem an ihrer Brust eingeschlummerten Säugling ihrer Wohnung zu, und kräftig hebt sich die dunkle Silhouette gegen den feurigen Abendhimmel ab. Ein großes Mutterschaf folgt der Frau nach wie ein treuer Hund.

Das Thema der „Beiden Mütter“ ist für Segantini so bezeichnend und bildet den Grundzug fast aller seiner Werke, daß er es absichtlich später in seinen Alpenbildern noch nachdrücklicher betont. Er bringt es verstärkt in seinen Meisterschöpfungen wieder, in den hervorragendsten seiner realistischen Kompositionen, aus welchen man einen Zyklus für sich zusammenstellen könnte, indem man die andern Zyklen bald um diese oder jene Perle beraubt. Aber dann steht dieses Thema so groß, so rein und ergreifend da in der weichen Stimmung des winterlich dämmerigen Stalles und der geteilten Wärme desselben, und vom Meister mit so virtuoser Technik und Beobachtung des feinen Helldunkels ausgestattet, daß der bescheidene Ausgangspunkt von so viel ungeahnter Poesie, die Brianza, ganz vergessen wird. Deshalb können wir uns auch nicht entschließen, als von einem armen vergessenen Werke der allerfrühesten Auffassung hervorgegangen das unvergeßliche Meisterwerk zu bezeichnen, welches zusammen mit den „Schlechten Müttern“ in Wien im Jahre 1896 mit Stimmeneinheit die Goldene Staatsmedaille von Österreich davontrug.

Nun folgen noch einige mehr oder weniger anekdotische Bilder, von denen aber tatsächlich alle, teils schon charakteristisch ausgebildet, teils noch im Keim versteckt, die Neigung zu dem verraten, was später das „definitive“ Genre des Künstlers wird.

Vor allem nennen wir „Der Vater ist tot“ (Babbo è morto) (Abb. 17) und den „Kuß aufs Kruzifix“ (Baccio alla Croce) (Abb. 18), die beide einen leichten Anklang an bekannte Tirolerszenen haben. Letzteres zeigt eine Herde, von rückwärts gesehen, die einer Hecke entlang drängt; aus dieser ragt ein hölzernes Kruzifix mit dem landesüblichen Wetterdach versehen. Man beachte wie schön in diesem Bilde schon die Umrisse des letzten Schafes gezeichnet sind. Während die Herde vorüberzieht, hebt die Hirtin ihr schon ziemlich schweres Kind gegen die Kreuzesarme empor, damit es dieselben küsse. Wiederum spielt sich der Vorgang ab zu jener Dämmerzeit, welche die Gestalten und Gegenstände als weiche Silhouetten gegen das scheidende Licht abzeichnet, und den jungen Maler auf seinen abendlichen Wanderungen mit tiefer Poesie ergreift.

Unter dem Titel „Für unsere Toten“ (Abb. 19), bietet uns das Berliner Museum eine überraschende Variation, wenn auch nicht ganz desselben, so doch eines gleichartigen Motives. In gewissen Fällen machen wir uns wirklich ein Gewissen daraus, auf diese Weise zwischen ziemlich untergeordnete Erstlingswerke des Künstlers spätere Zeichnungen einzureihen, die zu den schönsten von seiner Hand gehören; aber wie sollen wir anders

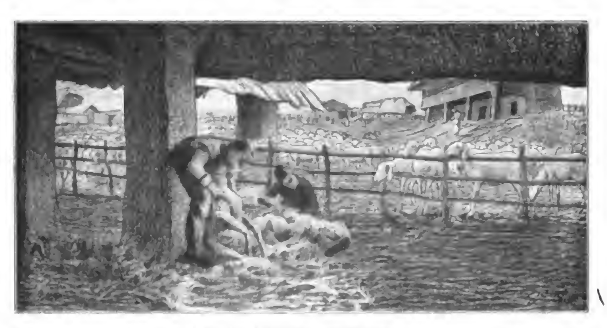


Abb. 43. Schafschur. Spätere Zeichnung.

etwas System in eine derartige Aufzählung bringen, als indem wir die Themen durch die chronologische Entwicklungsfolge der ihnen zugrunde liegenden Ideen zu gruppieren suchen, da doch eine materielle sichere Chronologie von Leinwand zu Leinwand, oder bei den vielen Zeichnungen von Blatt zu Blatt vollständig fehlt. Diese Zeichnung aus dem Berliner Museum ist auch eine seiner allerschönsten, und nur mit ihrem Sujet hat Segantini in die weit liegende Anfangszeit von Pusiano zurückgegriffen. Auf der leichtwelligen Ebene rund um ein ödes Dorf grast, hier und dort verstreut, eine Herde Schafe. Vor dem in dieser Art staubiger Heide sich erhebenden Kruzifix hat sich die Hirtin auf die Knie geworfen und kauert nun weinend, die Hände vors Gesicht geschlagen, am Fuße des göttlichen Marterholzes. Vom Christus über ihrem gesenkten Kopfe und der gebrochenen Haltung ihres Körpers ist nichts zu sehen als die herabhängenden, nägeldurchbohrten Füße. Das Gemälde von dieser Kreuzanbetung ist, nach der Reproduktion zu schließen, in einem unglaublichen Zustand der Zerstörung. Rechts ist übrigens weniger ein Kalvarienberg, als das verwitterte Grundgemäuer eines frommen kleinen Bauwerks, mit einem ganz verfallenen Kreuz, dessen Sockel gemalt ist; etwas höher oben, vor dem unsichtbaren Bilde des Erlösers, brennt ein unscheinbares Kerzenstümpfchen als bescheidenes „ewiges Licht“. Die davor

kniende weibliche Gestalt in Trauer schluchzt, zur Erde gebeugt, während in scheuem Abstand die nächsten Schafe zu weiden aufhören, um sie fast mitleidig und beschämt zu betrachten, wie etwas für ihren verworrenen Tierverstand wohl Unfaßbares, aber doch wohl sehr Trauriges. Das Bild ist schon übergenug düster und traurig ohne die Aussicht, daß es, wenn die Zerstörung so weiterschreitet, wie sie begonnen, in einigen Jahren ganz verschwunden sein wird. Die Berliner Zeichnung rettet uns wenigstens sein Andenken, indem sie das Originalgemälde zugleich weniger pathetisch und romantisch und dafür viel wahrer in der Empfindung, mit ebensoviel Poesie, aber mit viel mehr Geist interpretiert.

Ein etwas greller „Mondscheineffekt“, sehr dick aufgetragen in der Farbe und gestört durch ein mageres kleines Bäumchen, zeigt uns die wogende Herde von einer andern Seite wieder, aber auch vom hellen Licht beschienen. Dieses Bild zeigt schon entschiedenen Aufschwung, so daß wir es hier nicht mehr als „Anekdote“ miterwähnen wollen, sondern als ein Gegenstück in nächtlicher Beleuchtung und als Ergänzung zu den Gruppen von Herdenstudien und Wiedergaben von Hirtenpoesie überhaupt, die uns auch nachsichtig stimmten für das erste „Uno di più“ und den „Kuß aufs Kruzifix“. Offenbar ist Segantini, als Poet und Künstler, im schnellen Fortschreiten begriffen. Er weiß nun schon besser, was er sagen will, und wie er es sagen muß, um richtig verstanden zu werden; er sichtet seine Eindrücke und beginnt seine Empfindungen gut auszudrücken. Die gebeugte Haltung und der von einem Tuch umhüllte Kopf der Hirtin, ihr lebloser, fast schlafwandelnder Gang, mit einem rückwärts durch die Arme gezogenen Stab, die langen Schatten der Herde, die sich mit dem der Hirten verschmelzen, dies alles ist so tief empfunden, mit solch ernster Wahrheit aufgefaßt, daß es entschieden die nahende Meisterschaft ankündigt. Er befreit sich von der bäuerlichen Erzählung und geht zum Hirtengedicht über. Wir erinnern nochmals an dieses Motiv, wenn wir später der „Ziehenden Herde“ begegnen, die nichts anderes ist als eine Vergrößerung und Verbesserung desselben und insbesondere ein durchaus charakteristischer Segantini.

Wir müssen aber noch auf einige Genrebilder zurückkommen, wie der „Pifferaro“ (Dudelsackbläser) (Abb. 20), der mit weitgestreckten Beinen, die Füße fest in Sandalen geschnürt, auf einer Kiste sitzt und mit rührender Überzeugung den Küchlein einer großen Gluckhenne die Trommelpfeife vorspielt. Die Gestalt des Pifferaro läßt nichts an Banalität zu wünschen übrig und dies Hühnervolk ist nicht gerade mit Caldecottschem Geist behandelt.

Die schlimmste von all diesen Spielereien, die einige unserer Meister in ihrer Jugend geistreich fanden, und die wenigstens geistvoll genug waren ihnen Brot zu



Abb. 44. Frühmesse. (Zu Seite 59 und 64.)



Abb. 45. Abendandacht. (Zu Seite 59.)

schaffen, ist „Il nido“ (Das Nest); in bezug auf das Motiv ist sie unstreitig die allerschlimmste, während die Ausführung teilweise voll Reiz ist mit ihren zarten, hellen Tönen und den verschiedenen sich gegenseitig nuancierenden Lichtern; man wird nachsichtig, denn das Kolorit des Ganzen ist verführerisch. Zwei Klosterschwestern in weißer Haube und Schürze beugen sich ganz traurig über eine Terrassenmauer, deren Spalier auf einem seiner blätterlosen, aber mit weißen Schneeballblüten übersäten Zweige ein großes Nest trägt, von kleinen spitzen Schnäbeln starrend. Dieses sentimentale Genre, das seinen Ursprung in Deutschland nahm, würde selbst hier heute nicht mehr am Platze sein, und würde veraltet wirken, wie die Geschmacksrichtung in der Zeit eines Ludwig Richter, der freilich selbst ein großer Künstler mit edlem Gemüt und der Herzenseinfalt eines Kindes war. Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir das Vorhandensein einer Variante in Öl von diesem trockenen Pastell von 1884 behaupten. Wie die „Ninetta“ und einige andere ähnliche Sujets, bildet es ein in seiner Art einzig dastehendes Resultat einer flüchtigen Laune im ganzen Lebenswerk von Segantini.

„Die leere Wiege“ (La Culla vuota) (Abb. 21) ist ein Werk aus dem Jahre 1883. Die Fensterflügel einer Küche, ohne Vorhänge und sowohl unbewohnt als ausgeräumt, stehen angelweit dem gleichgültigen Einblick der Außenwelt geöffnet, und das unbarmherzige Licht beleuchtet den scharf trostlosen Zusammenklang des materiellen Mangels mit der herzzerreißenden Leere jener Wiege, in deren kariertem Strohsäckchen noch der Abdruck der kleinen Leiche sichtbar ist. Noch vor kurzem war sie hier; ist die kleine erdbefreite Seele durch dieses fühllose Fenster entflohen, das schon die leise und tückisch schleichende Vergessenheit einläßt? Die Mutter allein ist schmerzgebrochen zurückgeblieben, die andern alle sind in der Kirche. Ringsum ist alles trostlos, nichts aus der Umgebung der

Trauernden vermag das erstarrte Herz zu erwärmen. Einige wenige Schüsselchen kann man auf einer Art Brotkasten erkennen: vollkommeneres Elend, größere Gleichgültigkeit ist noch selten ausgedrückt worden, als dieses Leid in den vier kahlen Wänden besagt. Ein Strahl des Lichtes aus dem „St. Antonius-Chor" streift die eigentümliche Rückenlehne des alten Bauernstuhles und den armen, an der Wiege zusammengesunkenen Körper des Weibes, der so beredt erzählt von Verzweiflung und Vernichtung; alles stimmt in dasselbe traurige Lied vom Mutterschmerze ein: die eingesunkene, in Lumpen gehüllte Brust, die mageren Gelenke der rauhen, vom Elend gezeichneten Hände, die einen wirren Kopf umklammern; und diese ärmliche, aus Weiden geflochtene Wiege mit dem dicken Henkel am Fußende und oben der Ausbuchtung, eine Wiege, die nur gemacht scheint für ländlich robuste Gesundheit.

Von dieser „Culla vuota" existiert vor allem eine spätere außerordentlich schöne Zeichnung, deren Unterschied mit dem Urbild in dem Mondstreiflicht besteht, das die Form des geschlossenen Fensters in spitzem Winkel auf den Boden zeichnet. Die Mutter sitzt, diesmal weniger tränenschwer aber tiefer vergraben in ihr Leid, über die leere Wiege gebeugt und will nichts sehen noch hören, so daß ihr wenigstens äußere Ruhe von der Nacht gebracht wird. Das kleine Bettchen ist noch verdrückt vom süßen Kinderschlummer der früheren Zeit, der nun in den letzten großen Schlaf übergegangen ist. Übrigens findet Segantini jedesmal bei der späteren Wiederaufnahme seines früheren Themas Mittel und Wege, sie von allem zu reinigen, was ihren Reiz und ihren Wert beeinträchtigen oder sie in den Verdacht von Verkaufsobjekten hätte bringen können. Und so gelangt er dazu den eigentlichen Kern herauszuschälen, der ehemals bestimmend für die Wahl des Themas war, den er damals aber noch nicht von allen Schlacken befreit, in voller Reinlichkeit darzustellen vermochte. Nun aber treibt ihn nicht nur sein stets wachsender Geist und die sich zur Virtuosität steigernde Leichtigkeit der Ausführung, in den Meisterschöpfungen der späteren Perioden sich voll zu entfalten, sondern es scheint auch, als ob er durch die Wiederaufnahme der Jugendwerke auf der Höhe seiner Kunst, dieselben in seinen eigenen Augen rehabilitieren wollte.

„Der Ackerbauer" aus dem Jahre 1885—1886 mit der „Kartoffelernte" sind die einzigen Bilder, die vielleicht mit einigem Recht im ersten Augenblick mit den Namen Millet in Zusammenhang gebracht werden können. Der Bauer, das gepflügte Land, in der Ferne das aufgetürmte Getreide und der Horizont erinnern etwas an die Komposition und landschaftliche Lage einiger Werke des französischen Meisters. Aber bei näherer Betrachtung sind es nicht die Hacke und Holzschuhe allein, die allerdings echt charakteristisch für die Brianza sind, welche den Unterschied bezeichnen; auch andre Dinge tragen unzweifelhaft das Segantinische Gepräge, wie das von der Mitte ausgehende Strahlenmeer, ein wahres Feuerwerk von blitzenden Pfeilen, das er später zu noch gewaltigerem Effekt steigert und dessen erste Anregung vielleicht von dem Strahlenschein ausging, mit welchem Fra Angelico seine Himmelfahrten Mariäs zu umgeben liebte.

Die „Pastorale" zeigt etwas zu korrekten und fast konventionellen Stil. Dennoch ist es in seiner Einfachheit eines der besten Bilder jener Zeit. In der sitzenden Schäferin mit ihren plastischen und starkbewegten Linien könnte man den Einfluß der großen Akte von Michelangelo vermuten.

Obwohl wir keinerlei Anhaltspunkt über die Richtigkeit des Datums oder Nachweis über das Sujet haben, müssen wir doch unter die Zeichnungen dieser Epoche, welche mehr oder minder alle sich an Michelangelo anlehnen, eine Leichenstudie einreihen, die unter dem Titel „Ein Held" 1888 in London ausgestellt war. Segantini scheint dazu verleitet worden zu sein durch eine jener übertriebenen Verkürzungen, wie sie Andrea del Castagno in der Kirche dell' Annunziata gewagt hat: Gott Vater, der ganz von unten gesehen auf den Beschauer zuschwebt, trägt das Kreuz des göttlichen Sohnes; über ihm schwebt noch die Taube als Sinnbild des heiligen Geistes. Segantini versucht das Gegenteil: die Leiche liegt — wie das Bravourstück derselben Art, was Mantegna sein Leben lang in seinem Arbeitsraum behielt — auf dem Rücken. Man kann dies ebensowenig wie Andrea del Castagnos Dreifaltigkeit gerade sehr schön finden und ein



Abb. 16. An der Barre. (Zu Seite 63.)



Abb. 47. An der Barre (Alla Stanga). Spätere Zeichnung. (Zu Seite 65.)

Ästhetiker wie Gysis oder Ingres wären darüber empört gewesen. Aber von dieser Zeit stammt jener Segantini, der vor nichts zurückschreckt, und sich mit der Vertrauensseligkeit der Unwissenheit und oft einem verblüffend kühnen Erfolg an Probleme heranwagt, deren Schwierigkeiten er nicht einmal ahnt.

Wir haben vor kurzem über die Mondlicht-Stimmung gesprochen; der Künstler greift das Motiv wieder auf in der friedlichen, ruhiggehaltenen Zeichnung „Ziehende Herde" (Gregge in camino) (Abb. 28), ein Nachtstück mit Mondbeleuchtung, deren Strahlen die Herde umfluten. Das liegende Format gewährt mehr Raum für die Herde, die hier auch größer und ausgebreiteter ist. Der Baum und das aufgeschichtete Heu, welche die Komposition beengten, sind weggelassen; im Vordergrund schreitet eine Hirtin; die Schatten des ganzen Zuges breiten sich fächerförmig aus bis zum untern Rand des Rahmens und rechts und links ist nichts als öde Heide, die mit allem was darauf ist eingeschlafen zu sein scheint.

Ein zweites Werk dieser Epoche, eine wunderschöne basreliefartig komponierte Zeichnung „Herbst" (Abb. 29), war in der „initiatric exposition" von London zu bewundern. Giotto, Ghiberti, della Robbia haben das Fries des Campanile von Santa Maria del Fiore und die Füllungen der Baptisteriopforten weder anders noch schöner gebildet.

„Il Reddito del pastore" (Hirtenzoll) ist, wie wir glauben, ein neuartiges Thema. Auf der Erde im Schatten einer Mauer sitzt ein Hirte ganz von Licht umflimmert und hält ein großes Schaf unter der Schere, das auf der einen Flanke ihm zwischen den Beinen und im vollbeleuchteten Berg des eigenen abgeschnittenen Vlieses liegt. Im Hintergrund eine verfallene Treppe und eine zum Trocknen von Mais mit Stangen versehene Altane. Die ganze Beleuchtung fällt durch ein Fenster, dasjenige, dessen Lichtwelle wir schon seit dem irisierenden Geniestreich vom „St. Antonius-Chor" so gut kennen; in der „Leeren Wiege", den „Kokonhasplerinnen" sind wir ihm begegnet, und nun begrüßen wir es auch hier als alten Bekannten. Segantini hält daran fest, wie ein Verzweifelter sich an ein Brett klammert; wann wird eine neue Offenbarung kommen? ... Jeder und er selbst fühlt zwar, daß er nicht vom Flecke kommt, solange er sich von diesem einen Effekt nicht losmachen kann, aus diesem peinlichen Dämmerlicht nicht entflieht. Wann endlich wird er den Sprung ins volle Licht denn wagen? Erfährt man aber, daß jene Werke im Halbdunkel eines Zimmers mit halbgeschlossenen Läden entstanden sind, wird man erst ganz den Irrweg gewahr und die Schwierigkeit, darauf zum Ziele zu gelangen.

Eines der schönsten Werke dieser Zeit ist das „Unwetter in den Bergen" (Temporale in montagna) (Abb. 30); ein plötzliches Gewitter verdunkelt den Himmel; rechts steht die Herde zusammengedrängt, mit Beben den Ausbruch des Sturmes erwartend; die Hirtin

gegen den Wind gekehrt scheint sich zu beugen, um ihm mehr Widerstand zu bieten; im Hintergrund die Umrisse des Hüterbuben, der ängstlich bemüht ist, die äußeren Teile der Herde zusammenzutreiben. Es hat bereits geregnet und der Boden ist ganz durchweicht; der Himmel gewährt gerade noch Licht genug, um auf der hellen Stelle links die Silhouette des Mädchens, wie sie mit geschlossenem Schirm, der Stärke des Sturmes wegen, ruhig abwartend steht, erkennen und die im Vordergrunde spiegelnden Pfützen hell aufglänzen zu lassen. Es existiert eine Wiederholung dieses Werkes, deren Terrain aber anders durchgeführt ist, und noch einige sehr schöne Varianten desselben Themas; unter anderm eine Zeichnung, die ebenso verweht, wie ihre Figuren und elektrisch funkelnd behandelt ist, wie die ganze Atmosphäre, kurz in der jeder Strich von derselben Unruhe wie die Natur, die sie darstellt, erfüllt zu sein scheint, und in einem blendenden Blitz im Hintergrunde gipfelt. Die gewaltige Empfindung, welche diese Darstellung enthält, läßt das Herannahen des großen Meisters von Savognino und Maloja nicht mehr bloß ahnen; sie ist eine laute Verkündigung desselben.

Es stammen noch andere zahlreiche Versionen desselben Themas aus jener Zeit; eine der poetischsten seiner Laufbahn überhaupt ist der „Schlafende Hirtenknabe“



Abb. 48. Wäscherin.



(Abb. 32 u. 33), der gewiß nicht so fein empfunden wäre, hätte der Autor dabei nicht seiner eigenen Hirtenzeit gedacht.

Noch ein Motiv vom Meister, oft und gern wiederholt, ist die „Heimkehr zum Stalle" (Ritorno all' ovile) (Abb. 34), von dessen zahlreichen Versionen die eine interessanter als die andre ist. Meist handelt es sich um das fröhlich drängende Gewoge von wolligen Rücken einer abends heimkehrenden Herde, die sich an der offenen Stalltür staut; im Innern sieht man den Schäfer vorgebeugt, um ein Tier zu erhaschen, das er melken will. Der teils munter und neugierige, teils müd und ergebungsvolle, aber stets echt-individuelle Ausdruck der Schafe zeugt von scharfem Naturstudium, dessen Resultate aber



Abb. 49. Kuh an der Tränke. (Zu Seite 68.)

in der Folge sich noch steigern werden. Segantini, der Hirt war, bevor er Maler wurde, zeigt sich darin — dem einzigen Bezirk, wo er sich ihnen nähert — unvergleichlich höher stehend als Millet, Jaques oder Mauve.

Es wäre noch eine Serie von müden Reisigsammlern zu erwähnen, jene „Letzten Tagesmühen", wovon ein Exemplar im Jahre 1888 in Guatemala medailliert wurde. Gebeugt unter der Last eines mächtigen Bündels, das er hinter sich nachschleift, geht ein älterer Mann, barhäuptig und mit auf der Brust geöffnetem Hemde, einen schlechten Fußweg, in den ursprünglich wohl Stufen gehauen waren, mühsam und stolpernd hinab, während zwei Schafe ihm nachfolgen. Auch hiervon bestehen Wiederholungen, in denen manchmal der Mann durch ein Weib ersetzt wird (Abb. 35).

In der ersten Ausstellung der Wiener Sezession (1898) erschien eine Kohlenzeichnung aus den letzten Jahren des Künstlers, die fast Zug um Zug, aber diesmal mit

unvergleichlicher Meisterschaft das frühere Werk der „Rinderweihe am St. Sebastianstag“ (Abb. 36) wieder aufgreift. Sie geht an den Stufen der monumentalen Kirchentreppe vor sich, die in einem andern Bild der Priester zu seiner „Frühmesse“ (Messa prima) (Abb. 44) emporsteigt, auf welcher wieder ein andermal „Nach der Messe“ die

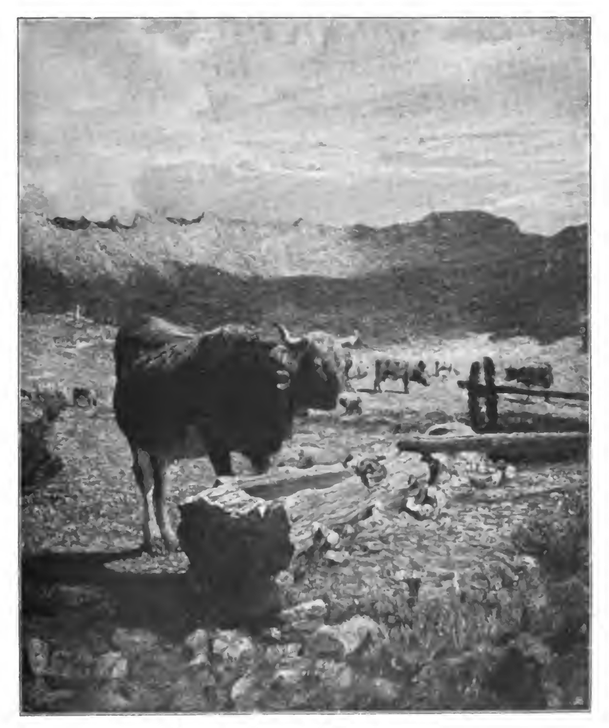


Abb. 50. Kuh an der Tränke. (Zu Seite 73.)

heimkehrenden Frauen ein Plauderstündchen halten, und die in der Dämmerstimmung einer vierten Zeichnung derselbe altersgebeugte, ehrwürdige Geistliche abermals erklimmt, um seine „Abendandacht“ (Abb. 45) zu verrichten. So kräftig und malerisch wirkt die in einem Ton gehaltene Zeichnung von der „Rinderweihe“, daß sie die Farbe keineswegs vermissen läßt.

Dagegen ist die Poesie der „Kürbisernte“ (Abb. 37) nicht für jeden augenfällig. Die Intention des Künstlers mag im großen und ganzen offenkundig genug sein, aber der unvorbereitete Beschauer bedarf hier doch einiger Zeit um sich darüber klar zu werden, schon deshalb, weil Art und Vorgang so spezifisch italienisch sind, daß der Bewohner des Nordens einige Mühe hat, sich darin zurechtzufinden. Es ist selbstverständlich nur als ein sogenanntes Stimmungsbild zu betrachten: eine gewisse Gewitterunruhe in der Natur, schemenhafte, weibliche Gestalten, die mit der Arbeit ihrer Hände einige Tage länger ihr hartes Leben fristen, dazwischen die Wolken einer menschlichen Erfindung, die kaum länger als ihr Schöpfer bestehen wird; und diese Wolken von Ruß und weißem Rauch legen sich, die allgemeine Unruhe der Atmosphäre, der eiligen Bewegungen und windgepeitschten Gewänder noch steigernd, wie helle Riesenschlangen zwischen all die hastenden Formen. Auch wir müssen gestehen, daß wir eigentlich die Ruhe in Sujet und Darstellung vorziehen, ohne Gestikulationen der Figuren oder Gegenstände, und so sehr unsere Kritikerpflicht uns verbietet, einen Unterschied in dem künstlerischen Werte der „Rinderweihe“ und der „Kürbisernte“ gelten zu lassen, unser Herz spricht dennoch mehr für die erstere Zeichnung, und noch viel höher stellt es den heiligen Frieden des „Ave Maria a trasbordo“, dessen Bedeutung für die Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts so hervorragend ist, daß wir den ganzen historischen Teil seiner Entstehung hier anführen müssen.

Das erste „Ave Maria“ ist in Pusiano 1882 entstanden ohne jegliche Vorbereitung weder durch Skizzen oder Studien. Segantinis Frau erinnert sich des Ausspruchs einer Bäuerin, die, als der Künstler es einigen Landleuten zeigte, ausrief: „Es ist, als schaue man durch ein Fenster!“ Aber die Herren Juroren von Mailand waren anderer Ansicht, als Segantini es gleich darauf in die dortige Jahresausstellung in der Brera sandte; sie refusierten es frischweg. Im Jahre darauf erregte es in Amsterdam solches Aufsehen unter den Künstlern, daß man es ebenso einstimmig mit der goldenen Medaille auszeichnete. Segantinis Gedanke ist in dieser ersten Darstellung schon voll zum Ausdruck gebracht, die Poesie des Motivs erschöpfend behandelt, aber in den Details sind Irrtümer und unnötige Komplikationen. Man hat oft Vergleiche angestellt zwischen dem „Ave Maria a trasbordo“ von Segantini und dem „Angelus“ von Millet. Aber diese Ähnlichkeit ist nur sehr oberflächlicher Natur und eigentlich beschränken sie sich ganz und gar auf den in beiden Bildern am Abendhimmel sich abzeichnenden schlanken Kirchturm und auf die gebeugte Haltung der Personen, bedingt durch ihr Gebet. Außerdem aber, welcher Unterschied! Segantinis „Ave“ gibt uns die visionäre Erscheinung des englischen Grußes, den die fernen Glocken herübertönen, die über ihrem Kind die segnenden Worte leis flüsternde Mutter in dem mit Schafen befrachteten Kahn scheint selbst zum Vorbild der heiligen Mutterliebe, zur Madonna geworden. Ihr Anblick allein ruft diesen Begriff hervor, ehe der Kirchturm es vermag, selbst bevor man ihn noch bemerkt hat. Millet dagegen zeigt uns nur zwei betende Landleute und den äußeren Urheber ihres Gebets, den Turm. Das „Ave Maria“ Segantinis dagegen gibt uns vor allem das Bild der Angerufenen, dann daß sie angerufen wird im Gebet, und zwar beides in ein und derselben Gruppe ausgedrückt, von ihr ausgehend und auf sie zurückweisend, quasi konzentrisch erfaßt; es bedarf nicht des erläuternden Kirchturms, nicht des von außen gegebenen Impulses, um in der liebend über ihr Kind gebeugten Mutter die Madonna selbst zu erschauen und den vollen Eindruck des feierlichen Moments, den der Künstler geben wollte, in seiner ganzen Stärke zu empfangen.

In der darauffolgenden Variante (Abb. 38) legt der Künstler das Hauptgewicht auf die untergehende Sonne und die lichtumflossene Mutter; der Schiffer sitzt dicht über sein Ruder gebeugt, wohl auch im Gebet versunken, im Wasser glänzt und spiegelt sich die kräftige silhouettierte Gruppe von Mutter und Kind. Wie ein Feuerwerk bricht die Lichtfülle des Sonnenuntergangs aus dem Firmament hervor und trotz der Steigerung der Helle wirkt die ganze Darstellung weicher, eindringlicher, ruhiger. In der Mache ist es vollkommen verschieden behandelt, aber es datiert auch von 1886, aus der großen Periode von Savognino, da Segantini seine Kunst völlig beherrscht.

Die letzte Auffassung dieses Themas, eine einfache Zeichnung aus der Zeit von Maloja, hat weder Himmel, noch Dorf, noch Kirchturm. Der Kahn treibt im Widerschein der Berge, im vollen Glanz der scheidenden Sonne. Man gewinnt in diesem „Ave Maria“ versinnbildlicht durch eine Frau aus dem Volke noch vollkommener und unbestrittener den Eindruck der Madonna in der isolierten Gestalt jener über ihrem Kinde betenden Mutter.

Bis hierher hat Segantini in der Auffassung der Beleuchtung noch keinen großen Schritt vorwärts getan, aber was die Hauptsache ist, er hat zeichnen gelernt. Von nun an haben wir es mit einem Tiermaler ersten Ranges zu tun, mit dem sich keiner seines Jahrhunderts messen kann an Wissen, Geschick und Originalität, an Schärfe der Beobachtung oder an Poesie der Ausführung, so daß wenn er sich dann sein Kolorit und Technik gebildet hat, wir vor dem unerhörten Wunder stehen, den Impressionismus

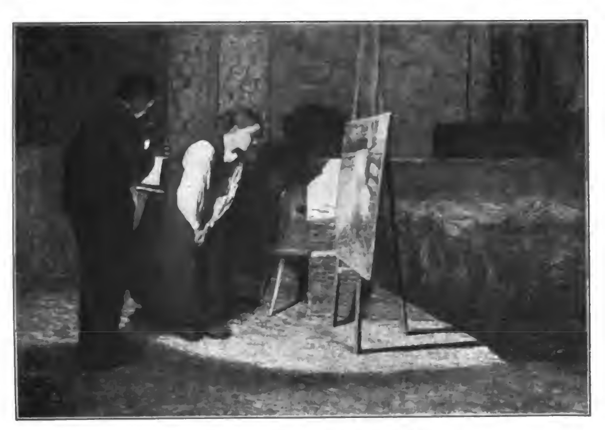


Abb. 51. Meine Modelle, rechts: erste Version des „Pflügens“.

sich stützen zu sehen auf kräftige und bewußte Zeichnung, mit solch scharfen Zügen, daß die besten der Stilistiker ihn darum beneiden dürften.

Über allen diesen Fragen der Technik aber steht ein höherer Fortschritt zu verzeichnen: er hat sich frei gemacht vom konventionellen, sogenannten Naturalismus, von der Mode des Tages, dem Verismus, und hat dafür die echte Naturempfindung eingetauscht.

* * *

Wie glücklich fühlte sich nun die kleine Familie in Pusiano, und besonders Segantini selbst, wenn er durch seine geliebten Berge schweifen konnte. Er hatte sich eine fast kindliche Frische der Empfindung bewahrt, und allerlei Knabenspiele konnten ihn stundenlang ergötzen. Ein Gelaß des Hauses hatte er zu einem Vogelzimmer umgewandelt, worin er mehr als 150 gefiederte Sänger jeder Größe, Farbe und Art unterhielt, bis zum Tage, an welchem er eine seiner schwarzköpfigen Lerchen von den Ratten getötet

auffand. Da riß er alle Fenster des Vogelzimmers auf und gab den mit soviel Mühe gefangenen Bewohnern samt und sonders die Freiheit.

Anfangs arbeitete er fleißig im dämmrigen Hause, während seine Frau ihm Romane von Dumas dem Älteren, Paul de Kock und Sue vorlas — wie sie glaubte — überhaupt alles, was sie geschrieben.

Doch ist das dem Zweifel offen, da gar bald ernstere Lektüre folgte. Wie Herr Dalbesio uns mitteilt, hatte Segantini seit seiner Übersiedelung nach der Brianza begonnen, sich eine reiche und gewählte Bibliothek anzulegen. Er genoß die Lektüre mit großem Nutzen, verstand es darüber nachzudenken und das Gehörte sich anzueignen. Daher die Bildung, welche er sich trotz des anfangs so mangelhaften Elementarunterrichts bald erwarb.

Am 25. Mai 1882 wurde dem jungen Paare in Pusiano der erste Sohn geboren und erhielt den Namen Gottardo.

Im Frühjahr 1883 plante Segantini eine neue Übersiedelung: die Nähe der Schweiz mit ihrer herben Natur und ihren mächtigen Gipfeln lenkte seine Wahl auf



Abb. 52. Das Pflügen. Königl. Pinakothek zu München. (Zu Seite 73.)

Lugano, welches ihn beim ersten Besuch zur Winterszeit entzückt hatte. Aber als er es im Sommer wiedersieht, scheint es ihm zu grün und zu kultiviert, weshalb er sich für Carella, ganz nahe bei Pusiano, an einem kleinen See namens Segrino gelegen, entscheidet und dort ein altes Haus mit weiter Terrasse und mächtigen Bäumen umgeben, bezieht. Im sanften Dämmerlicht der halbgeschlossenen Läden setzt der Künstler die reizende Serie von Stimmungsbildern fort, während seine Frau ihm nun nicht mehr ausschließlich Feuilletonromane, sondern die großen italienischen Dichter vorliest. Im Jahre 1883 hatte er begonnen hier im Freien zu malen und es entstanden: das „Unwetter im Gebirge“ und „Die letzte Arbeit des Tages“. Am 9. Oktober desselben Jahres wurde hier sein zweiter Sohn Alberto geboren.

Heute noch erzählt man sich in der Umgegend vom guten Herzen Segantinis, der die reichen und unbarmherzigen Grundbesitzer, vor allem seinen eignen Hausherrn gezwungen hatte, den armen Bauern und Tagelöhnern, welche von ihnen abhingen und sich über ihre traurige Lage beim Künstler beklagt hatten, Aufbesserung zu gewähren. Natürlich rächte sich der genannte Hausbesitzer dann für die unbequemen philanthropischen Bestrebungen seines Mieters dadurch, daß er ihn ersuchte, seinen Wohnsitz irgendwo anders aufzuschlagen.

Nun zog er mit seiner Familie nach Corneno ins „Hexenschloß“ (Cà di Strii), aber trotzdem sein alter Wunsch damit in Erfüllung gegangen, vermag er den Winter dort nicht zu ertragen. Im Hofe eines Nachbarhauses, wohin er gezogen, malt er die „Schafschur“ (Tosatura delle pecore) (Abb. 42), dessen Komposition so eigenartig ist, und das zum erstenmal eine völlig aufgehellte Palette erkennen läßt. Mit großem Erfolg wird es 1885 in Antwerpen ausgestellt.

Im Januar 1885 kehrt die Familie nach Mailand zurück, wo dann Segantini gewöhnlich von Montag bis Samstag abwesend ist, um in einem nahe gelegenen Dorfe zu malen. Mario, sein dritter und jüngster Sohn, wird nun geboren, und zu derselben Zeit findet die erste kollektive Ausstellung all seiner in Pusiano, Carella und Corneno geschaffenen Werke statt. In Paris gelangen dann im Jahre 1889 noch einige neuentstandene „Stilleben“ mit Fischen, Gemüsen, Pilzen usw. zur Ausstellung.

Nun ist er wieder von Sehnsucht erfüllt, einen Winter und einen Frühling in der Brianza zu verleben; aber diesmal will er höher steigen. In kleinen Fußreisen



Abb. 53. Kühe im Joch. (Zu Seite 74.)

schweift die Familie zwei Wochen im Gebirge umher und entdeckt endlich ein reizendes Quartier in Caglio, Valassina, wo man sich am Michaelitage häuslich niederläßt; hier kommt am 25. Mai 1886 seine Tochter Bianca zur Welt und entsteht sein berühmtes Bild „Alla Stanga“ (An der Barre) (Abb. 46), das letzte und wichtigste seiner Periode aus den Prealpi.

Hier wollen wir das schon früher versprochene autobiographische Resumee vom Anfang seines Schaffens bis zu diesem Punkte anschließen:

„Kaum hatte ich die ersten Farben in Händen, begann ich das Innere des ‚Chors vom heiligen Antonius‘ zu malen, dann das feurige Gelaß des ‚Prode‘, eine ‚Fischhändlerin‘, eine ‚Falconiera‘ und einige ‚Landschaften‘ und ‚Stallinterieurs‘ aus der Umgegend von Mailand. In allen diesen Werken versuchte ich schon, meine Methode der Farbenzerteilung anzuwenden; aber damals war diese Errungenschaft der Kunst noch nicht von der Wissenschaft bestätigt worden und diese Kenntnis wurde erst viel später von den ‚Pointillisten‘ auf die Malerei übertragen. In der Lombardei war eben Tranquillo Cremona gestorben, von der Jugend vergöttert und beweint, und ihm am



Abb. 54. Galoppierender Gaul. (Zu Seite 87.)

nächsten stand Moise Bianchi de Monza. Auch die Brera hatte hoffnungsvolle Schüler herangebildet, von welchen man einen neuen Aufschwung der lombardischen Kunst erhoffte. Ich stand mitten in dieser Bewegung ohne daran teilzunehmen: die Besten unter ihnen malten nur um des Malens willen, ohne sich um das andre zu kümmern, und die übrigen interessierten mich überhaupt nicht. Ich zog mich zurück in die Hügel und Seegelände der herrlichen Brianza, überzeugt, daß sich die Kunst nicht auf die Farbe ihrer selbst wegen beschränken könne, sondern daß diese, weise und gut benützt, ein mächtiges Ausdrucksmittel für alle Regungen von Liebe, Schmerz, Vergnügen und Trauer sein konnte.

In Brianza angelangt, versuchte ich jedoch nicht so sehr diese Gedanken weiter zu ergründen, als Gefühle auszudrücken, welche mich besonders in den Stunden nach Sonnenuntergang mit süßer Trauer und Melancholie erfüllten. Dies war in den Jahren zwischen 1882 und 1885." — In diese Zeit fällt die Komposition der „Waisen" und der „Ruhepause", welche eine Wiederholung des „Schlafenden Hirten" zu sein scheint.

Die „Frühmesse" (Abb. 44) datiert von 1885. Wir nannten sie schon mit ihren Varianten bei Erwähnung des „Herdensegens" (Rinderweihe). Das Eigentümliche des Bildes liegt in der Abwesenheit jeder Landschaft, bis auf ein Stück Himmel; der übrige Raum von fast zwei Meter Breite ist mit einem wahren Meer von bearbeiteten Steinmassen angefüllt, die mit der Liebe eines Bergbewohners zu seinen Felsen gemalt sind. Die Alpen, welche Segantini ein andres Mal darstellt, sind nicht steiler und großartiger als dieses Gebirge, von Menschenhand geschichtet. Die kleine, gebückte Gestalt eines Priesters, der langsam und andächtig die Stufen ersteigt, läßt die ohnehin schon kolossale Treppe noch monumentaler wirken. Das Ganze ist wundervoll in seiner einfachen Größe und Wahrheit. Und wahrer als dieses Morgenlicht ist noch kaum eine Stimmung charakterisiert worden; das helle, durchsichtige Blau, das über dem Ganzen liegt; die Einsamkeit der darunter in falbem Ton sich ausbreitenden Terrassen und Stufen; die von den Geschäften und Sorgen des Tages noch ungestörte Sammlung des alten Geistlichen, der die Lektüre des auf dem Rücken gehaltenen Breviers und seinen Gang nur durch einen Augenblick ernster Meditation unterbrochen hat — alles bezeugt laut, daß



Abb. 55. Auf der Weide. Aus der Kunstgalerie von Grubicy in Mailand.



ein neuer Tag heraufgestiegen, und nicht nur im Bild, sondern auch im Schaffen unseres jungen Meisters. Denn wir sind nun bei dem Punkte angelangt, wo er nach langem Suchen sein eigentliches Feld gefunden; das berühmte „Alla Stanga“, die „Dudelsackpfeifer (I zampognari) aus der Brianza“ und die „Kartoffelernte“ beschließen jene so fruchtbare Vorbereitungszeit.

Während 1883 in der Internationalen Ausstellung zu Rom die ersten Arbeiten Segantinis noch unbeachtet geblieben waren, trotzdem er in Mailand schon besprochen und gerühmt wurde, erntete „Alla Stanga“ (Abb. 46) in der Permanenten zu Mailand enthusiastischen Beifall, dann zu Amsterdam die große goldene Medaille, und wanderte 1887 mit dreißig andern Bildern nach Venedig, das ihn aber noch von den Staatsankäufen ausschloß. Erst in Bologna wurde „Alla Stanga“ von der italienischen Regierung um den Preis von 20 000 Franken für die Nationalgalerie in Rom erworben.

Mit den natürlichsten und einfachsten Mitteln hat Segantini in diesem Werke das beste geschaffen, was er bis dahin gegeben. Man gewahrt nichts, als einige an Pfähle gefesselte Kühe, die wie absichtslos in die Ebene verteilt sind. Vom scheidenden Tag verlängert, strecken sich die Schatten bis zum Rande des Rahmens hin. Halbverschleiert von Wolken sinkt die Sonne hinter eine Kette von Schneebergen, die den Horizont abschließt. Überraschend ist die Beobachtung, welche man macht, wenn man diese Kühe genau betrachtet: jede hat eine eigene Individualität, keine sieht der anderen ähnlich, obwohl sie alle denselben Ausdruck der gemächlichen Ruhe tragen. Die Tiere Segantinis beginnen so klassisch zu werden, wie die eines Potter oder Karel Dujardin.

Und dennoch übertraf er sofort wieder dieses ausgezeichnete Bild, und zwar um vieles, in der Zeichnung, worin es sich nun nicht mehr hauptsächlich um das in irgendeiner Ebene verstreute Vieh handelt, sondern um die Ebene selbst und die Art, wie das Licht darauf verteilt ist. Um die Wirkung der Herde zu verringern, erweitert er den sie umgebenden Weidegrund, schiebt die Berge zurück, indem er sie niedriger malt, und spannt den Himmel weiter und höher. Nun hat das Terrain ebensoviel Wichtigkeit gewonnen, wie das Rundbild der Alpen, das Vieh und die weiblichen Gestalten, die es besorgen. Und von nun an gibt es in der Kunst Segantinis weder Staffage, noch



Abb. 56. Maientag im Gebirge. (Zu Seite 77.)

Landschafts- oder Genrebilder: nichts wird mehr als Nebensache behandelt. Er interessiert sich ebenso für die geringste Einzelheit des Terrains, wie für die schönsten Menschen- oder Tiertypen, für reizvolle Gebirgsdörfer oder ewige Gletscher. Kein Atom von der Natur in den Gegenden, die er auserwählt hat, ist ihm gleichgültig, alles umfaßt er mit der gleichen liebevollen Sorgfalt.

Während Meister Segantini an diesem Werke seine Kräfte maß, begann er immer



Abb. 57. Mittag in den Alpen.

mehr zu begreifen, welch unermeßlichen Schatz für den Künster das Hochgebirge noch bewahrte. Als er 1886 seine große Leinwand zur Ausstellung nach Mailand brachte, beklagte er sich darüber, „daß auch noch in Caglio die Luft zu schwer und zu undurchsichtig sei. Das freie Atmen, das er suche, und das gewiß irgendwo zu finden sei, habe er noch nicht entdeckt“. Und so wuchs seine Auswanderungslust nach dem unentdeckten Amerika der Kunst, seine Sehnsucht nach höheren Bergregionen immer mehr. Wie mußten sich dort selbst die einfachsten Bedingungen der Malerei verändern! Die

Farben sind intensiver oder überhaupt ganz andere in den Höhen, als in der Ebene, das Licht stärker, durchsichtiger die Schatten, alle Formen bestimmter, typischer verschärft in Erde, Mensch und Tier. Dies alles hatte er während des Sommers beobachtet; was erst behielt ihm der Winter dort oben vor, der geheimnisreiche, weiße Winter der Berge, den die Kunst noch nicht kannte? Auch in der Tierwelt, die er so liebte und verstand, würde er eine Veränderung und Verschärfung der Typen entdecken, da Mensch und Tier sich enger aneinanderschließen im gemeinsamen Kampf gegen die herbe Natur,



Abb. 58. Mittag in den Alpen. (Zu Seite 77.)

welche sich so schwer in jenen hochgelegenen Tälern das Notwendige zum Unterhalte beider abringen läßt. Und so zieht er Ende Juli 1886 mit seiner Frau auf Entdeckungsreisen aus, und eine Gegend, die ihm besonders gefallen würde, sollte ihr Ziel sein. In seiner ganzen Länge wird das Val Seriana durchstreift, dann über schwierige Grate ins Veltlin hinabgestiegen, und über die Bernina nach Silvaplana gezogen. Hier wird ein Wagen gemietet, der sie über den Julier-Paß bis Thusis bringen soll, aber in Savognino (Schwenningen), 1239 m über dem Meere, ruft Segantini dem Kutscher zu: „Halt an, hier bleibe ich, ich fahre nicht weiter.“ Im Wirtshaus angelangt, er-

fahren sie, daß das schöne Haus am Ende des Dorfes, welches einem in Amerika reichgewordenen Bauern gehörte, zu vermieten sei. Da es ihnen bei der Ankunft schon so gut gefallen hatte, wurde man bald handelseins. Dies geschah am 20. Juli. — Als er die 150 Franken Vorschuß, die er angeboten, geben will, sind sie verschwunden. Umsonst sucht Segantini in allen Taschen; er hatte, wie gewohnt, sie ohne zu rechnen ausgegeben.

Nun eilt er zurück nach Caglio, um die Seinigen zu holen ins neue Nest. In dem schönen, zwischen Silvaplana und Savognino gelegenen Tale, das sich hinab bis zum Rhein erstreckt, erinnert sich jeder heute noch des Einzugs der jungen Eltern mit den vier kleinen Kindern und dem ganzen Hausstand. Am 4. August war das neue Heim eingerichtet und wurde bezogen; damit beginnt nun die reichste und schönste Schaffensperiode des Meisters. Der Rest des Monats verging in kleinen Ausflügen, um die Gegend kennen zu lernen, und in der Ausschmückung der Wohnung. In den ersten Tagen des September hatte Segantini sein neues Reich genügend erforscht und machte



Abb. 59. Dämmerstunde. Königl. Galerie zu Berlin. (Zu Seite 77.)

sich an die Arbeit. Die erste Frucht derselben war eine „Kuh an der Tränke“ (Abb. 49), ein Sujet, das er bald öfter und mit Recht wiederholte in Öl, Pastell oder Kreide.

* * *

Wir beginnen mit den begeisterten Worten Segantinis über seinen Aufenthalt in Savognino:

„Meine Seele quillt hier von Glück über: meine Augen, entzückt von der Himmelsbläue, dem saftigen Grün der Weiden und der prachtvollen Gebirgskette, betrachten all diese Herrlichkeit mit dem beutelustigen Blicke des Eroberers. Und die Farben als Ausdrucksmittel der Harmonie und Schönheit betrachtend, habe ich sogleich begonnen Tierstudien zu machen, da in der hiesigen Gegend hauptsächlich Viehzucht getrieben wird.“

Und nun ist der Augenblick gekommen, wo unser Meistermaler des Hochgebirges durch sein unausgesetztes Streben, die leuchtenden Töne der Höhen zu erreichen, zum Zerlegen derselben in die einzelnen Farbenfasern und damit definitiv und ohne Rückkehr zu seiner Flechttechnik geführt wird. Solange blieb es bei dem ersten Versuch in dieser Richtung, dem „Chor des heiligen Antonius“, der doch eine unumstößliche Tatsache ist, und warum? — Weil Segantini in dem irisierenden Strahlenbündel, das schräg durch



Abb. 60. Alpenweide. (Zu Seite 78.)

das Fenster in den mit Chorstühlen reichbesetzten Raum herabfiel, die einzelnen Farben wirklich gesehen hatte. Im Atelier vermag er diese eigentümliche Strahlenbrechung nicht mehr zu beobachten und auch während seiner Studienzeit in der Brianza gelingt es ihm höchst selten. Hier plötzlich, in den höchsten Alpentälern, hat er diese Erscheinung wiedergefunden, und wie Schuppen fällt es ihm von den Augen. Er beginnt sozusagen nun unter dem Diktat der Natur zu arbeiten, denn Fels und Gletschereis fordern gebieterisch die Farbenteilung.

Später wollte man ihm einen Lehrer für diese Art zu malen, andichten; statt dessen aber fand es sich, daß er dieses von der Natur selbst ihm geoffenbarte Ausdrucksmittel einem anderen mitteilte. So wollen wir denn auch an der Hand seiner von der Familie heiliggehaltenen Korrespondenz, die unwiderleglich die Wahrheit des eben Gesagten bezeugt, ein für allemal diese Legende vernichten.

Seit dem höheren Schwung, den seine Kunst in Savognino genommen, wandten sich auch Segantinis Forschung und Gespräch auf die höheren Gebiete der Moral, Ästhetik und Philosophie, anstatt nur auf die mehr oberflächlichen Erfordernisse der Technik, wie bisher. Er fühlte sich kräftig genug, Aug' in Aug' mit der Natur diese Probleme zweiter Ordnung aus dem Stegreif zu lösen. Wenn er zuletzt wirklich eine Art technischer Fertigkeiten erworben hatte, sozusagen eine Handwerksweisheit, so hatte er dieses Kapital zurückgelegt aus der Summe von Erfahrungen, welche er in den vollendeten Werken gemacht; er verwandte diese Wissenschaft nicht einmal dazu, diese letzteren zu stützen, zu rechtfertigen oder zu erklären, wie z. B. Wagner es öfters getan. Sowohl in Komposition, als in Ausführung schuf Segantini stets unter dem direkten Einfluß der Natur; der Anblick des Hochgebirges selbst gibt uns den Schlüssel zu seiner Kunst. Der Ausschnitt von Licht und Luft dort oben, den von hier ab jedes seiner Werke darstellt, ist so unendlich rein und stark, daß er für alle jene, welche die leichte Atmosphäre der Gipfel nicht kennen, unverständlich ist; aber gerade darin liegt die hohe Bedeutung seiner Wahrheitsliebe. Die Beschauer, welche an französische oder niederländische Landschaften gewöhnt sind, werden zwar nicht das Licht, aber die Luftperspektive seiner Bilder für falsch erklären; und von ihrem Standpunkt aus, tief drunten in der dunstigen Ebene, haben sie recht, ahnen aber nicht, welch Lob sie damit dem aussprechen, der den Unterschied zwischen ihrer und seiner Höhe so treffend zu schildern wußte; die



Abb. 61. Heimkehr zum Stalle. (Zu Seite 79.)



Abb. 62. Am Spinnrocken. (Zu Seite 80.)

Luft der Seine und Oise, ebenso die von Flandern oder Zeeland ist eine absolut andere als die einer Höhe von 1239 bis 2000 m über dem Meeresspiegel, wo Segantinis Muse wohnt. Diese dunstfreie, kristallklare Atmosphäre der Gipfel forderte eine lange Umgestaltung der alten Lehre von Luft- und Farbenperspektive, und ihr verdankt der Meister außer der so wichtigen technischen Erfindung der Farbenzerlegung, noch den Ruhm eines jener Probleme gelöst zu haben, an welchem bisher alle Versuche der modernen Gebirgsmaler scheiterten.

Man hatte bis dato die Ferne nur durch Abschwächung der Töne und Vereinfachung der Zeichnung zu erreichen geglaubt. Im Hochgebirge aber, ausgenommen an besonders schwülen Tagen, bei Nebel oder Regen, unterscheidet man alles mit solcher Schärfe, daß die geringste Einzelheit eines Gipfels, die unbedeutendste Gletscherspalte, die kleinste Rinne eines Schneefeldes auf die größte Entfernung mit derselben Deutlichkeit wahrgenommen werden kann, wie der Grashalm, den der frische Bergwind zu den Füßen des Beschauers wiegt. Versucht der gewöhnliche Künstler dies alles, ohne die Details der Ferne zu opfern, zu malen, auch die fernen Berge kräftig aufzubauen, wie er sie sieht, so wird er Vorder- und Hintergrund niemals ins richtige Verhältnis bringen können; aber ebensowenig wird er ein naturgetreues Bild erhalten, wenn er die Dinge in der kristallklaren Ferne zu vereinfachen sucht. Mit diesem für die Ebene geltenden Rezept, die Ferntöne übertrieben zu vereinfachen und abzuschwächen, wird er ein zwar sehr duftiges, aber jedes alpinen Charakters bares Bild erhalten. Segantini dagegen, Aug' in Aug' mit dieser Natur, ist durch seine Wahrheitsliebe sogleich zum einzig möglichen Ausweg aus diesem Dilemma gekommen: er wendet eine Technik an, welche selbst durch das Vereinfachen keine Leere schafft; seine Art die Farbe zu behandeln macht stets den Eindruck von etwas Zusammengesetztem, von außerordentlicher Vielfältigkeit in der Ausführung, von höchst interessantem Ineinanderweben zahlloser Einzelheiten. Die Flechttechnik läßt seinen Pinsel Wunder wirken: sie gibt die Bergesrippen und -klippen im Hintergrund so temperamentvoll wieder, daß sie allein schon genügt, ein täuschendes Bild der Menge von winzigen und doch so verschiedenartigen Details zu schaffen, ohne daß dieselben doch kleinlich genau gezählt wirken; es ist eine Illusion, aber sie ist voll-



Abb. 63. Im Schafstalle.

kommen. Und diese wunderbare Mache voll Frische und Aufrichtigkeit steht im Dienste eines strengen Formgefühls: sein Hochgebirge erscheint trotz aller nebelfreien, unverhüllten Deutlichkeit und Gewalt dennoch in den richtigen Distanzverhältnissen. Wie gesagt, dieselbe Luftperspektive, welche man bis dahin durch den mehr oder weniger darin schwebenden Dunst und die schwache Tönung der entfernten Gegenstände auszudrücken pflegte, hat Segantini durch seine geniale Technik ohne Farbeneinschränkung erreicht, und ohne ein einziges Mal die absolute Klarheit und Durchsichtigkeit einer Atmosphäre, die oft nicht vom leisesten Wölkchen getrübt ist, zu verleugnen. Und eine ehrliche darstellende Kunst hat die Pflicht: gerade dieses „oft“ festzuhalten im Bilde, als die scharfe Unterscheidungscharakteristik des Hochgebirges von der Landschaft jeder anderen Region oder Zone.

Den übermächtigen Einfluß, den diese großartige Natur auf das Leben ihrer Kinder aus der Menschen-, Tier- und Pflanzenwelt ausübt, den hat Segantini ehrfürchtig wiedergegeben — vielleicht sogar unbewußt demselben in eigener Person verfallen — durch seine Art der Komposition. Die lebenden Gruppen variiert er in der phantasievollsten Weise, er dichtet oft sogar den Mittelplan seiner Bilder, aber wie das unwandelbare Fatum dieser Geschöpfe erhebt dahinter sich stets das gleiche wilde Chaos des Hochgebirges mit derselben bald hoheitsvollen, bald drohenden Macht. Nur niedriger drückt er es zusammen, um auch die schon beträchtliche Höhe des Vordergrundes zu betonen. Die gleichen Bergesarme umfangen in jedem Werke aus dieser Zeit das Hochplateau, Schutz von Leben, Lieben und Sterben seiner Gestalten, bald als lange Kette steiler Felsenmassen den Hintergrund abschließend, bald als steinernes Meer von zermalmender Gewalt über die ganze Fläche hingebreitet.

Noch eine Feinheit der Segantinischen Muse: während gar viele Maler es versuchten, dem Hochgebirge bald einen gewollt freudigen, bald gewitterschweren Anstrich zu geben und mit diesen Interpretationen nichts erreicht haben, als diese Gipfel entweder lächerlich oder kleinlich erscheinen zu lassen, hat Segantini diese Untugend nie geübt. Seine intime Kenntnis der Höhen hat ihm auch hierin den ersten Platz unter den Darstellern des Gebirges gesichert. Er weiß, daß man diesen Herrschern keine Rolle aufnötigen kann, daß man sie ungeschminkt wiedergeben muß und sie nur in ganz

speziellen atmosphärischen Ausnahmefällen durch Vereinfachung im Hintergrund verändern darf. Stets ist er aus diesem Verständnis für die Würde der höchsten unnahbaren Gipfel ein unnachgiebig realistischer Landschafter geblieben, wie weit er auch seiner Phantasie bei figurativen Darstellungen die Zügel schießen ließ; selbst dann noch, als er den Äther mit schwebenden, vom Abendwind getragenen Gestalten, mit nächtlichen Erscheinungen und Wolkenschemen bevölkerte, wie z. B. in manchen Varianten seiner „Schlechten Mütter".

Kehren wir nun zu seinen Werken zurück.

Im Herbst des Jahres 1886, während der ersten drei Monate seines Einlebens in Savognino, hatte Segantini neben dem großen Unternehmen, sein „Ave Maria" umzuarbeiten, noch einige kleinere Werke geschaffen: eine „Herbstsonne" und ein Bild betitelt: „Regenwetter". Außerdem wurden die „Kühe an der Tränke" (Abb. 50) wieder aufgenommen, welche er im vorhergehenden Sommer noch mit gemischten Tönen gemalt hatte, und eine neue Komposition „Am Brunnen" begonnen. In den späteren Varianten desselben Themas finden wir interessante Aufschlüsse über die fortschreitenden Erfahrungen seiner neuen Technik. Bei Beginn des Schneefalls, der in diesen Regionen sehr früh eintritt und lange dauert, eröffnet sich ihm das neue, ersehnte Arbeitsfeld. Mit welcher Befriedigung mögen diesen Italiener die ersten seiner Winterstudien erfüllt haben: hofft er doch etwas auszuführen, das selten versucht und noch nie erreicht worden war. In seinem stets wachsenden Durst nach Licht ist natürlich sein erstes Werk eine Schneelandschaft in der Sonne, betitelt „Auf der Schleife" (Slittando). Es zeigt uns die Frau des Meisters, wie sie auf einem kleinen Handschlitten über einen Abhang fährt, doch ist das Original leider zerstört. Diese erste Ausbeute der Savognino-Zeit kam 1888 in London und 1889 in Paris zur Ausstellung.

Im Frühjahr 1887 wiederholt Segantini mit stärkeren Kontrasten zwischen Licht- und Schattenpartien die „Schafschur" (Tosatura delle pecore).

Das größte jener in Paris und London ausgestellten Werke ist das „Pflügen" (L'aratura) (Abb. 52), irrtümlich „Pflügen im Engadin" genannt, denn Hintergrund und Dorf sind Savogniner Gebiet. Im Jahre 1890 wurde es zu seiner jetzigen Fassung umgearbeitet und ging in den Besitz der königlichen Pinakothek zu München über. Segantini hatte es gleich im ersten Herbst (1886) in Savognino begonnen, und 1887 mit einigen divisionistischen Anklängen beendigt. Nachdem er es von den beiden vorgenannten Aus-



Abb. 64. Zwei Mütter. (Zu Seite 80.)



stellungen zurückerhalten, übermalte er es vollständig und trieb dabei seine Farbenzerlegung bis zu den äußersten Konsequenzen. Auch in der Komposition änderte er, ließ den vorher reichlichen Schnee nur als einige hartnäckige Reste in mehreren Bergesspalten liegen, hellte den Himmel auf und verteilte die Häuser eines ganzen Dorfes auf die ebene Fläche und die ersten sanft ansteigenden Höhen des Hintergrundes. Den Boden arbeitete er viel sorgfältiger durch und die rechts im Vordergrunde früher so störende, langgestielte Harke ist verschwunden. Einzig zu bedauern ist die Umänderung der zwei prachtvollen Schimmel; aber als er das Bild wieder aufgenommen, hatten diese Modelle die Gegend verlassen, und so mußte der Meister sich mit den vorhandenen, zwei braunen Pferden, bescheiden. Durch die etwas geänderte Bewegung der beiden Hauptfiguren hat das Bild an Wahrheit und Einfachheit gegen früher sehr gewonnen.

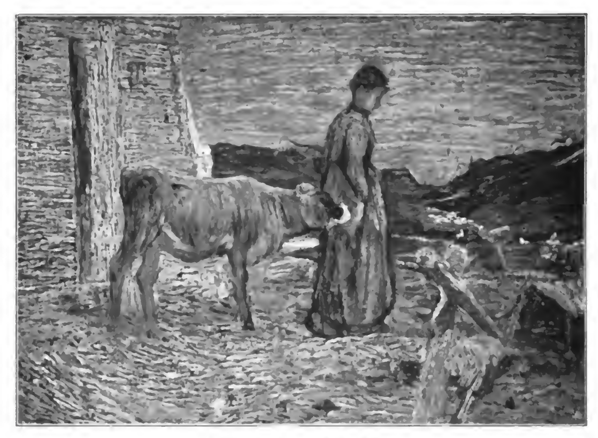


Abb. 65. Frau mit Kalb. Skizze.

Dasselbe Dorf und dieselbe Gebirgslandschaft wie in der „Aratura" finden wir wieder bei den „Zwei Kühen im Joch" (Abb. 53), welche aus einem gehöhlten Baumstamm, der ländlichen Viehtränke, in langen Zügen ihren Durst löschen. Es gehörte der Galerie Henneberg in Zürich und erhielt 1889 auf der allgemeinen Ausstellung zu Paris die Goldene Medaille. Unter seinen damals in der italienischen Sektion eingereihten Werken ist es das schönste gewesen, wenn auch nicht das kraftvollste. Diesen Preis möchten wir einem anderen zusprechen, das wiederum eine Kuh, diesmal vor einen Schlitten gespannt, an einem Brunnentrog gierig trinkend, darstellt, während auf dem vom Tauwetter aufgeweichten und vom überfließenden Wasser der Tränke triefenden Boden der Führer geduldig wartend neben dem Tiere steht. Die ganze, einfache, noch unausgebildete Psychologie des Bauern ist ausgedrückt in der passiven aber aufmerksamen Miene, wie der aus hartem Holz geschnitzte Mann, den kein anderer seinesgleichen zum Gehorsam zu zwingen vermocht hätte, dem Bedürfnis seines tierischen Genossen sich unterordnet. Er zeigt uns aufs neue, daß Segantinis unübertreffliche Meisterschaft weniger in seinem

künstlerischen als in seinem psychologischen Verständnis für Mensch und Tier liegt: durch und durch kennt er sie, seine Bauern und das Vieh, und er ist der wahre Dichter dieser Doppelwelt dort oben. Ohne eine einzige Strophe zu unterschlagen singt er das hohe Lied der Berge ...

Wie schön führt sich die Periode in Savognino gleich mit den zwei großen Erfolgen in Paris und London ein! Mit Absicht erwähnen wir von einem andern wichtigen Bild, in Paris mit ausgestellt, für jetzt nur den Titel „Die Alpenblume“, und das Jahr seiner Entstehung, 1888, da es das Urbild des späteren „Engels des Lebens“ und damit der erste Schritt ist, den Segantini in seiner Kunst über die direkte Naturbeobachtung hinaustut.

* * *



Abb. 66. Frau mit Kalb. Zeichnung.

Von nun an trägt des Meisters Muse klare, feste Züge, er ist nicht mehr bloß Gebirgsmaler, sondern der gottbegnadete Interpret der ganzen Bergeswelt. Immer mehr befreit er sich von allem, was ihn mit dem Stadtleben verbindet, denn er überschätzt das nicht, was er davon gewinnen könnte. Die Erfolge in London, Paris und Amsterdam haben das Bewußtsein seines Wertes in ihm erweckt, ihm seine Kraft geoffenbart und er fühlt sich. Aber er fühlt auch, daß diese neue Macht ein Produkt seiner Zurückgezogenheit, seiner Weltabkehrung ist. Immer leidiger werden ihm die fruchtlosen Aufregungen der Menge, und immer überzeugter lebt er das Leben jener Einsamen, die er in seinen Werken besingt.

Nie hat er dem brutalen und übertriebenen Realismus, dem sogenannten „Naturalismus“ gehuldigt, der stets „unreal“ — unwahr, ist, weil er nur die eine, die tierische Seite des Lebens beschreibt. Segantini dagegen verleiht der Tierwelt fast menschliche Empfindung und stellt sie in ihren ergreifendsten Momenten dar, in jenen wo wir fühlen, daß auch ihr die „Seele“ nicht versagt ist, und wo dieselbe mit der Menschenseele in ein und demselben Tone zusammenklingt. Es ist das beiden gemeinsame Gefühl der Mutterschaft, das dem Meister zum unerschöpflichen Born der Beobachtung

und tiefsten Empfindung wird. Und bei Segantini wirkt die oft wiederholte Parallele zwischen tierischer und menschlicher Mutterliebe nie wie eine Herabwürdigung, sondern eher wie eine Verstärkung der letzteren. Auch weil er zeigt, wie Mensch und Tier in jenen herben Regionen sich näherrücken im gemeinsamen Kampf ums Dasein in einer Natur, die nur mit Widerstreben sich karge Früchte abringen läßt. Mit Freudigkeit und Rührung beschreibt der Meister in prachtvollen Bildern diese Doppelexistenz: bald zeigt er uns Mensch und Tier im winterlichen Stalle die gleiche Wärme teilend; ein andermal Obdach suchend, in einem Gewittersturm sich aneinanderdrückend oder wie zwei verschiedene Alpenkräuter demselben Grund entsprossen, in gleicher Weise auf einer Alpenwiese der goldnen Sonne sich freuend.

So hat er uns nie das getreue Abbild e i n e s Kindes, oder e i n e r Bergbewohnerin, e i n e r Kuh oder e i n e s Schafes gegeben, sondern immer ein ganzes Stück Leben,



Abb. 67. Winterabend in Savognino. (Zu Seite 84.)

einer Art symphonischer Dichtung, worin jedes sein eigenes Instrument spielt, vom Grashalm bis zur Wolke, vom mächtigen Fels bis zum unscheinbaren, in dieser Unendlichkeit fast verloren gehenden Lamme. Jedes seiner Werke ist ein organisches Ganzes, eine Synthese, wie sie das Leben bietet, mögen wir schauen wohin wir wollen, die aber nur in den allerseltensten Fällen vom Künstler richtig aufgefaßt wird. Die meisten pflücken „Motive" heraus, ohne zu bedenken, daß dieselben, ihrer Umgebung entrückt und dieses oder jenes nebensächlich scheinenden Details beraubt, das aber oft ihnen erst die intime Poesie verleiht, nichts sind, als Betätigungen einer mehr oder weniger geistreichen Kunstfertigkeit, aber kein Stück Leben. Und eben deshalb, weil Segantinis Werke nie an solchen organischen Fehlern kranken, weil der Meister nie etwas aus seinem heimatlichen Boden in einen fremden versetzt, ist es so vollkommen in seiner Art und bewirkt die Betrachtung seiner Schöpfungen beim Beschauer eine gewisse Ruhe, eine geistige und sogar physische Befriedigung, mag man im einzelnen, und oft mit Recht, auch manches daran auszusetzen haben. Man hat nicht die gewöhnliche Empfindung — selbst der Kunstunverständige fühlt den Unterschied — eine künstlerische Leistung, eine talentvoll



Abb. 68. Mädchen in der Sonne strickend. Aus der Kunstgalerie von Grubicy in Mailand. (Zu Seite 85.)



mit Farben besetzte Leinwand vor sich zu haben; nein, man hat die Überzeugung, daß darin auch noch die alleinige, volle und gesunde Kunst enthalten ist, die der Nachwelt ein getreues Abbild von der Empfindung gibt, welche das neunzehnte Jahrhundert für die Natur gehabt.

„Sicher ist, daß man mit der Wiedergabe der Naturschönheit allein kein wahres Kunstwerk zu schaffen vermag," schreibt Segantini selbst. „Eine derartige Schöpfung ist erst dann möglich, wenn Geist und Seele den Impuls dazu gegeben haben, und zwar unter ganz besondern Umständen. Jene Wahrheit darzustellen, die sich außerhalb unseres Ich befindet und da bleibt, der wir bloß objektiv gegenüberstehen, ist noch lange keine Kunst, und das so Gebotene kann auch keinen dauernden Wert behalten. Wer blindlings die Natur nachahmt, liefert nur eine Kopie der Materie; die Materie muß aber erst veredelt werden durch den Gedanken, soll sie zu einem wahren Kunstwerk sich erheben." ...

Nach Jahreszeiten eingeteilt, sollte jede der prachtvollen Schöpfungen besonders besprochen werden, in welchen gleichsam Virgils „Arbeiten und Tage", seine „Hirtengedichte" und „Oden über den Ackerbau", das „de Natura rerum" die erhabenste Verkörperung ihrer Poesie finden. Der Seele des modernen Meisters ist das „sunt lacrymae rerum" noch näher gerückt durch neunzehn Jahrhunderte christlicher Lehre und sein lebhaftes Interesse für die religiösen und philosophischen Systeme Indiens, ein wichtiger Punkt in der geistigen Entwicklung Segantinis, welcher den Inhalt eines unserer letzten Kapitel bilden soll.

... Frühling! Heller Tag! Der „Maientag im Gebirge" (1890) (Abb. 56). Alles blüht und lebt! Es ist Heuernte. Herden, arbeitende Leute, Licht und Luft überall bis in die weiteste Ferne. Der Gletscher schimmert, der Berg blitzt von tausend kleinen Wasseräderchen, zitternde Wärme erfüllt die Luft, der kleinste Halm freut sich seines Lebens. Im Vordergrund grast eine kleine Ziegenfamilie zwischen den eigensinnig verbogenen Ästen eines von Sturm und Schnee des langen Winters zu Boden gedrückten Strauches. Lebhaft, fast menschlich sind diese zwei Ziegen auf ihren schlanken, tadellos gezeichneten Beinen, so daß sie fast den kleinen Strauch übersehen lassen, der so reizvoll gekrümmt, kriechend, hingesunken, wie gebrochen, neben ihnen liegt, und sich dennoch, zäh an die nährende Mutter Erde klammernd, erhält und mit seinen tausend und abertausend Blättchen lebt, wie die menschlichen Generationen, denen Homer sie vergleicht.

Und zum zweitenmal, diesmal aber etwas größer trotz des von schweren Martern aufgehaltenen Wachstums, erscheint er als Baum im „Mezzo giorno sulle Alpe" (Mittag in den Alpen) (Abb. 58). Eine Schäferin lehnt daran: kurz liegen in der hellen Sonne die Schatten unter ihr und dem Bäumchen, unter den geschorenen Schafen und unter des Mädchens Hut mit dem verblichenen Band ...

Der Abend löst diese Schärfe und bringt eine andere: das Feuer, das draußen glimmt muß wärmen so gut als den Imbiß kochen; es ist zur „Dämmerstunde" (l'Ora mesta) (Abb. 59) des Museums zu Berlin. Starkes, fahles Licht zögert am Horizont und die Tiere, welche den ganzen Tag hier geweidet, sind müde. Sanfte Melancholie liegt über dieser Stunde der Ruhe, wie ein Hauch, der emporgestiegen aus der weichen Luft der Ebene oder aus der fernen süßen Jugendzeit. Die jungkräftige Hirtin sitzt, matt von der Arbeit des langen Tages, mit vorgeneigtem Haupt und träumt ... träumt ... wohl vom flammenden Abendhimmel über dem See von Pusiano, wo sie andächtig dem „Ave" gelauscht. Der dumpfe Ton der kupfernen Glocke am Hals ihres Tieres mag ihr das Abendläuten der Brianza zurückgerufen haben. Auch dies Bild ist ein Angelus, wenngleich ohne Campanile. Millet hat uns mit seinem Gebet nicht ergreifender die Hilflosigkeit des Geschöpfes im All zu sagen vermocht, als hier das verschwindend kleine Feuerchen gegenüber dem langsamen großartigen Verglühen im Himmelsraum, das klägliche Gebrumm der Kuh und der dünne Ton ihrer Schelle inmitten der heiligen Stille der Natur es tun. Und wiederum ist es eine Komposition von skulpturaler Plastik, so daß sie wie ein wundervolles Relief wirkt, in der Farbe ebenso harmonisch wie in der Form. Eine Variation desselben Themas verrät, daß Segantini



Abb. 69. Auf der Altane. (Zu Seite 85.)

die flache Linie des Horizonts, die durch den wagerecht ausgestreckten Kopf des brüllenden Tieres nicht unterbrochen wird, im ersten Wurf nicht gefunden hatte.

Von Savognino aus liebte Segantini den weidenden Herden so hoch wie möglich zu folgen, die Gipfel und die Hochtäler zu besuchen und hatte bei diesen Wanderungen die kleinen Bergseen entdeckt, die später wie eine erfrischende, smaragdene Schale inmitten seiner sonnendurchglühten „Pascoli alpini“ (Alpenweiden) (Abb. 60) ruhen. Von nun an zeigen uns seine Darstellungen Gebirgslandschaften von ungeheurer Weite und die Formen in Vorder-, Mittel- und Hintergrund vermehren sich ins Unermeßliche: man übersieht fast sämtliche Gipfel von Graubünden. Hier kann man so recht die Ehrlichkeit bewundern, mit welcher der Meister der Eigenart der Höhenluft gerecht zu werden sucht: er zeigt uns die Einzelheiten in der größten Entfernung so deutlich, wie die zu unsern Füßen. Diese Herde von Felsen und Schneemassen am Horizont und dazu diese Herde Schafe auf einer gefleckten Herde von losem Gestein und kräftigleuchtenden Grasstellen, die sich

bis zu den eigentlichen Weideplätzen hinziehen, all dies auf-, neben-, übereinander — bildet ein so kompliziertes Ganzes, daß kein andrer als Segantini gewagt hätte, es in Angriff zu nehmen und als Thema für ein Bild zu wählen. Von der Aufgabe, so viele Formen anzuhäufen, erschreckt, hätten sie zum Komponieren ihre Zuflucht genommen, welches eben deshalb dann unwahr geworden wäre, oder sie hätten sich mit einem willkürlich gewählten Motiv begnügt. Segantini aber gibt alles, was er vor Augen hat, ehrlich und naiv wieder, ohne lange zu überlegen, ob die Aufgabe nicht seine Kräfte übersteige und beweist damit, daß man mit Ausdauer und Genie das „exegi monumentum“ erreichen kann. Keine andere Malerei ist so ehrlich und keine ist so mühevoll; keine frischer und zugleich überlegter, keine einfacher und auch komplizierter; die Harmonie des Ganzen entsteht hier aus der Mannigfaltigkeit der Details, wie es bei andern aus dem Verschweigen derselben entstünde: Alles ist da, und doch ist die einfache Größe nicht verloren gegangen. Nichts scheint komponiert und absichtlich, und dennoch ist selten etwas überlegter, weiser und reifer durchdacht worden. Es ist wie die Natur selbst, nur beseelt vom Geiste des Denkers und Dichters — des Künstlers.

1893 begab sich Segantini auf die Alpe von Tusagn, um dort das Hauptbild seines „Zyklus vom Hirtenleben“ zu malen. Den ganzen Sommer verbrachte er mit seiner Familie in einem Bauernhaus, etwa anderthalb Stunden vom Dorfe entfernt. „Und von diesem Hause aus hatten wir noch einen zweiundeinhalbstündigen Weg bergaufwärts zu machen bis zu der Stelle, wo er seine Leinwand aufgestellt hatte,“ erzählt Frau Segantini. In Tusagn verbrachte er den ganzen Winter und malte die „Schlechten Mütter“, worauf er beschloß, Savognino zu verlassen.

An dieser Stelle wollen wir die charakteristischste der Varianten von der „Heimkehr zum Stalle“ (Abb. 61) einfügen. Diesmal ist es nicht eine wollige Welle, die sich an der Stalltür staut, sondern eine Prozession von schlanken, geschornen Schafen, die der Hirtin zwischen den Umzäunungen hindurch auf der Ferse folgen.

Wenn die große Kälte, das Begrabensein unter bergehohem Schnee beginnt, zieht man sich in den warmen Stall zurück, zum Malen so gut, als um die einzige Arbeit zu verrichten, welche der Winter den emsigen Schnitterinnen und Schäferinnen der



Abb. 70. Mittagsrast (Zu Seite 85.)

warmen Jahreszeit übrig gelassen hat. Und so entstand auch hier das Bild „Am Spinnrocken (all' Arcolaio) (Abb. 62), welches im Besitz des australischen Nationalmuseums von Adelaide sich befindet. Es erinnert in der Stärke der Kontraste zwischen Licht und Schatten fast an Rembrandt, und trotzdem ist kein Schatten schwer, sondern voll von Reflexen und Atmosphäre; Schwärzen finden sich in den Werken Segantinis nicht mehr, seit er ein fertiger Mann und Künstler ist. Wie im Licht, so vibriert die Farbe auch in den Schattenpartien, nicht in der Art der Pointillisten, sondern durch die zahllosen unbestimmbaren Fäden seiner Webetechnik. Wir müssen gestehen, daß wir nichts tauglicher je gesehen haben zur täuschenden Wiedergabe eines Bodens, bestehend aus Häcksel und Schafmist, für Mauern, die nur roh beworfen, mit Spinnweben bedeckt und von Rauch und Kot geschwärzt sind, oder für Gebälk, das ebenfalls die Farbe des Düngers angenommen hat.

Max Buchon, der französische Übersetzer von Jeremias Gotthelf, hat irgendwo den Ausdruck „appetitlicher Dünger" angewendet: aber der goldigste unter allen kann nur

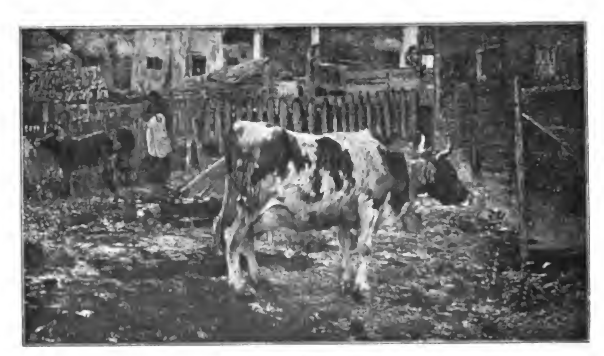


Abb. 71. Kuh im Hof.

einen schwachen Begriff von Farbe und Technik des großen Gemäldes: „Zwei Mütter" (Abb. 64) geben, das in der Wirkung des Dämmerlichtes etwas an „all' Arcolaio" erinnert. Trotz der schlimmen Ahnungen, welche Segantinis Aberglauben und Nervosität heraufbeschworen hatten, wurde es 1896 auf der Wiener Kunstausstellung mit der goldenen österreichischen Staatsmedaille ausgezeichnet. Wiederum macht dieses Werk den Eindruck eines Flachreliefs, doch könnte man es wegen der pastosen Farbengebung mit mehr Recht ein Hochrelief nennen; und wiederum denken wir an die Madonna; die beiden Tiere wiederholen nur die Gruppe von Mutter und Kind, und mit verstärkter Rührung konzentriert sich der Blick auf die Gestalt des über ihren schlafenden Säugling gebeugten Weibes. Im vollen Licht hat sie zuerst schon die Aufmerksamkeit auf sich gezogen, und verdoppelt erhält sie unsere Teilnahme noch einmal, wenn unser Auge die Kuh erblickt und zur Frau zurückkehrt. Und welch inniges Verständnis muß zwischen den beiden, durch gleiches Schicksal verbundenen Gruppen bestehen, von der einen zur andern überströmend wie das rötlich goldene Licht, das sie beide umschimmert. Die Frau wollte Nachtwache halten beim Tier, das erst gekalbt hatte; aber nun die Wärterin eingeschlafen, wacht die Patientin bei ihr. Im „all' Arcolaio" hat Segantini uns zwei Einsame

gezeigt, deren gleiches Leid ihr Trost war, während das Spinnrad lustig dazu lief. Hier teilen „Zwei Mütter“ dieselben Freuden, dieselbe Müdigkeit, dasselbe Licht, und ernähren sich gegenseitig ...

Vergessen wir nicht, daß die Gestalten hier lebensgroß gemalt sind, wie es die Grundform aller Interieurs des Meisters ist. In der Mailänder dreijährig wiederkehrenden Ausstellung war es gezeigt worden, aber noch war Segantini nicht Prophet im eignen Land und mußte ganz unbegründete Kritik erdulden. Eine darunter tadelte das verhüllte Licht der Laterne, worauf Segantini am 14. August 1891 schrieb: „Wie ich gelacht habe über diese Aussetzung! Ich kann es nicht glauben, daß es Künstler



Abb. 72. Heuernte. (Zu Seite 85.)

gibt, die unerfahren genug wären, den groben Irrtum zu begehen und eine offene Flamme malen zu wollen. In diesem Werke suchte ich nichts als eine harmonische Beleuchtung zu erreichen, und das ist mir gelungen, aber nur deshalb, weil ich den einzigen Lichtquell durch ein Stück Papier gemildert habe, so daß nur der Widerschein der Flamme sich im gegenüberliegenden Fenster spiegelt.“

Wir sind nun zu jenem Wendepunkte in Segantinis Leben und Streben gelangt, da gleichwertig mit den früheren realistischen nun symbolische Werke entstehen; seine dichterische Kraft ist in voller Entfaltung. Jedes Bild wird ihm von nun an zu einem Kampfplatz, worauf sein Geist die nicht immer nur eingebildeten Gegner befehdet, welche der Widerspruch und die Verständnislosigkeit seiner Landsleute in ihm erstehen lassen. Er wird ernster und zieht sich immer mehr in sich selbst zurück: zusehends wächst der

innere Mensch. Hand in Hand mit Betrachtungen und Träumereien gehen neue Entwürfe, von denen gar mancher seinen Keim in den realistischsten der früheren Werke hat. Doch behalten wir sie uns für das letzte Stadium seines Schaffens vor; vorderhand haben wir noch eine ganze Reihe von realistischen Werken zu betrachten, welche in Savognino entstanden sind.

* * *



Abb. 73. Rosenblatt. (Zu Seite 86.)

In eine Gruppe wollen wir eine gewisse Anzahl von Darstellungen zusammenfassen, welche dem Dorfleben entnommen sind, wie Bauernhäuser, goldig braun und violett von Wind und Wetter gefärbt, kleine Gassen, in der Mitte vertieft, wie ein Bachbett und mit spitzen Kieseln gepflastert; blühende, zwischen Schuppen und Ställen eingezwängte Gärtchen und das tägliche Leben und Treiben auf „nachbarlich" verkehrenden Höfen, die meist ganz einsam, wie verloren liegen in der weiten Natur der Berge, welche sich dem kleinen Menschengeschlecht mit so feindseliger Größe und Herbheit entgegenstellt.

Von nun an ist das Hauptmotiv, um das sich alles übrige gruppiert, nicht mehr die Herden, die weidend durch die klaren, leuchtenden Berge ziehen, sondern der Mensch; und alle Menschen verkörpert er in einer, vielmehr zwei Frauengestalten.



Abb. 74. Die Heimkehr. (Zu Seite 90.)

Durch Segantini ist die ideale Welt der Museen um einen neuen weiblichen Typus reicher geworden: sie ist Hirtin, Mutter, Engel, Genius, Erscheinung, alles zugleich. Von unregelmäßiger aber heute ebenso anerkannter Schönheit, wie die der Alten oder Japans, eines Botticelli, Filippo Lippi, Leonardo, Tizian, Raffael und Correggio, oder aller dieser vereinigt, verändert, erhöht und auch abgeschwächt durch Moreau, Rops, Böcklin, Rosetti, Burne-Jones und so vielen andern unserer Zeit. Genanntem Typus sind wir gar oft begegnet: eine einfache Magd; noch mehr ein Weib, verschönt durch Ergebenheit; ein Geschöpf von lauter Güte und Selbstvergessen, ohne jegliche Pose und seiner Tugenden sich nie bewußt: so ist die treue Baba. Das Schaffen des Meisters bringt sie idealisiert auf die Leinwand, aber wenn von Zeit zu Zeit, an ganz besonders hohen Festen der Inspiration, Segantinis Frau, eine lombardische Schönheit von seltenem Blond, das privilegierte Modell vertritt, dann vermengen sich die beiden Ge-



Abb. 75. Frühlingsweide. (Zu Seite 90.)

stalten und die eine scheint die Gebärden der andern vollenden zu wollen: sie ergänzen sich so sehr, daß man selbst ihre Züge verwechseln kann. Die des geliebten Antlitzes tragen oft etwas von dem Fremdartigen der Dienerin, und wenn er die typische Magd darstellt, vermag Segantini sich nicht ganz frei zu machen von dem idealeren seiner Lebensgefährtin, der würdigen Genossin seines Schaffens, seines Ruhmes und seines Leidens, der er das Glück und den Frieden seines Herzens, seiner Ehe, seine Vater- und Künstlerschaft verdankt.

Und so geschieht es, daß dieser Doppeltypus, aber hauptsächlich der der Baba, einer einfachen Graubündnerin, in die berühmte Gesellschaft einer Lucrezia Buti, Leonora von Este, Mona Lisa, der Fornarina, Saskia und Isabella Brandt, einer Helene Formans und einer Prinzessin Taxis als ebenbürtig aufgenommen ist; aber sie bleibt namenlos wie das Modell Botticellis, dem sie trotz aller gegenteiligen Behauptungen wenig gleicht.

Eines der berühmtesten Werke Segantinis ist der „Winterabend in Savognino“ (Abb. 67). Einfach und wahr, voll Noblesse, ist es ein so überaus glücklicher Wurf,

wie er nur ihm gelingen konnte. Es ist von 1890 datiert, hat aber später mehrere Varianten, wovon eine in Pastell als farbige Reproduktion seine Lebensskizze in den „Graphischen Künsten“ (Wien) eröffnet hat.

Wir wollen hier auch „Das Mädchen in der Sonne strickend“ (Ragazza al sole, che fa calze) (Abb. 68) einreihen und müssen zu diesem Zwecke weit, bis 1887 zurückgreifen. Aber historisch und dem Inhalt nach gehört es in dieses Kapitel, das wir einfach „Die Geschichte einer Magd“ betiteln möchten.

Auch im Gemälde „Auf der Altane“ (Abb. 69) finden wir ihre große, kräftige Gestalt wieder, sehnig, mager aber zäh, mit kurzem Ober- und langem Unterkörper, breiten Hüften und nervigen Armen. Sie ist jeder Arbeit gewachsen, rastlos emsig, unermüdlich; sie ist wie von Eisen und doch ganz Weib — voll Güte und Aufopferung. — Von der Altane aus, wo sie steht, übersieht man die Holzhäuser des Dorfes mit seinen rauhen, verwitterten Dächern und den Kirchturm mit der Windfahne. Grau, düster und ohne jede Spur von Grün hebt sich dieses Gemenge von uraltem Holzwerk und



Abb. 76. Neuer Frühling. (Zu Seite 92.)

zerfallenden Mauern vom Horizont ab. — Es ist Hochsommer, und die Mittagsonne kürzt die Schatten, welche die vorspringenden Hausdächer auf die rohbeworfenen Mauern, wurmstichigen Geländer und verwitterten Schindeln des Stalles werfen. Eine große Bauerndirne liegt, der ganzen Länge hingestreckt, hinter einem Bretterzaun auf dem Gesicht, wie ein Wild gefällt vom plötzlich sie übermannenden, fast tierischen Schlaf. Neben ihr, wie um ihre Länge zu messen, liegt ihr Werkzeug (Abb. 70).

Bald wieder kehrt sie unter der Last von zwei gefüllten Eimern heim vom Brunnen, bald finden wir sie im winterlichen Stall, der Tiere Streu und Wärme teilend.

„Die Heuernte“ (Abb. 72), welche er schon mehrmals mit dem Stifte dargestellt, findet ihre volle Entfaltung in einem der letzten Werke des Meisters zu Maloja. Die Zeichnung der Königlichen Galerie zu Dresden „Montanara“ und „Die Tracht von Graubünden“ im Baseler Museum vervollständigen noch durch einige charakteristische Hauptzüge den Typus jener prächtigen Tochter der Berge, deren Lebensgeschichte Segantini fast lückenlos in zahllosen Gemälden und Zeichnungen niedergeschrieben hat. Sie durfte nicht nur die Hirtenmädchen und Bäuerinnen verkörpern, auch in vielen seiner Allegorien, wie in „Glaubenstrost“ und sogar im idealschönen, mächtigbeschwingten Engel des „Born des Lebens“ ist ihre Beihilfe nicht zu verkennen.



Abb. 77. Carlo Rotta, Protektor des Mailänder Krankenhauses. (Zu Seite 94.)

Aber am echtesten, als vollkommenste Vertreterin der Realistik Segantinis erscheint sie zwei Gäule führend im wunderschönen Bilde: „Raffigurazione della primavera“, das bis nach San Franzisko ausgewandert ist.

Hingegen hat Segantinis Frau, welcher die idealen Schöpfungen des Meisters als passiver Wirkungskreis vorbehalten waren, zu dieser Zeit nur als Modell zu einem einzigen realistischen Werke gedient, dem sogenannten „Rosenblatt“. In der allerersten Zeit ihrer Ehe war sie wohl einigemale für Schäferinnen gestanden während der Periode von Pusiano, war aber dann in dieser Richtung durch die realistischere Baba ersetzt worden.

Mit dem „Rosenblatt“ (Abb. 73) ist das frühere Bild „Galoppierende Schwindsucht“ übermalt worden und „frisches Leben wächst aus den Ruinen“ möchte man er-

leichtert ausrufen beim Anblick dieses rosigen, von Gesundheit strotzenden Gesichtchens, das wohl noch blühender als sonst geworden durch die geliebte Nähe des neben ihr malenden Gatten. Das weiche, zärtliche Frauenantlitz, in dem die guten Augen so träumerisch blicken, hebt sich, umrahmt von einer Last von aufgelöstem Goldhaar, wunderbar kräftig von den weißen Kissen und Draperien ab: an der Wandvertäflung hängt ein kleines Kruzifix. Man wird an die größesten Meister der Malerei erinnert, und wenn man es nie vorher gewagt, den Namen Velasquez bei Gelegenheit von Segantinischer Kunst zu nennen, hier kann man getrost eine Ausnahme machen.

Im Jahre 1887 faßte ihn der Ehrgeiz, einen großen, weißen Gaul, im vollen Galopp über fruchtbares Weideland jagend, mit allen vier Hufen den Boden nicht berührend, darzustellen. Der Versuch gelang so meisterlich, daß man versucht ist bei Betrachtung dieser Leistung zu glauben, er habe sein Leben lang nur Pferde gemalt und studiert. Selbst der ausgezeichnete deutsche Schlachtenmaler Rocholl, dem die Darstellung solcher malerischer Reiterstücke etwas Gewohntes ist, hat ihn an Schnelligkeit und Richtigkeit in Beobachtung der momentanen Bewegung der Pferde nie übertreffen können.

1888 entwirft er auf Leinwand eine prachtvolle Weiß-Schwarz-Zeichnung (Abb. 54), die mit gleicher Kraft und Kühnheit ein Paar Pferde behandelt; besonders der mit gesenktem Kopf in vollem Galopp dahinsausende Gaul im Geschirr ist von packender Gewalt und Naturtreue.

* * *

Segantini bewerkstelligte seine Übersiedlung nach Maloja im Jahre 1894, und von diesem Zeitpunkte an bis zu seinem Tode erstreckt sich die höchste Periode seines Wirkens, die seiner großen symbolischen Schöpfungen. Nur selten flicht sich noch ein oder das andere, allerdings hochbedeutende, realistische Werk dazwischen.

Frau Segantini spricht sich sehr zurückhaltend und milde über die Gründe aus, welche den Meister bestimmten, Savognino zu verlassen. „Schon 1892 war er der Gegend müde geworden; auch fürchtete er sich zu wiederholen. So beschlossen wir denn,



Abb. 78. Auf dem Totenbett. (Zu Seite 91.)

mit unsern beiden älteren Söhnen uns auf den Weg zu machen nach dem reizenden Tal von Livigno. Wir waren alle entzückt davon und Segantini war eben im Begriff, einen Kontrakt mit dem einzigen Wirt der Gegend abzuschließen, als man uns glücklicherweise noch rechtzeitig riet, sofort abzureisen, um dem Zorn der Bauern zu entgehen, die empört waren, weil wir die Messe nicht besucht hatten. Dies geschah im Juni 1892." Der Aufenthalt in den Bergen von Tusagn brachte Abwechslung, und dort wurde auch die Abreise von Savognino beschlossen.

Vor allem wollen wir nun den biographischen Teil dieser letzten Periode in allgemeinen Umrissen geben, und zwar mit Frau Segantinis eigenen Worten:

„Als wir im Juni 1893 unser zukünftiges Heim in Maloja besuchten, war Segantini so begeistert von dessen schöner Lage, daß ich im August 1894 den Umzug dahin bewerkstelligte, während er in Mailand weilte, wo er im ‚Castello alle Riunite' eine stattliche Sammlung seiner Werke ausgestellt hatte. Ich holte ihn ab von dort und wir begaben uns zusammen nach Maloja. Aber als er hier ankam, ergriff ihn ein solches Heimweh nach Savognino, daß wir auf dem Punkte waren, wieder dahin zurückzukehren. Als er sich nach und nach eingewöhnt hatte, begann er das neue Dorf und dessen Umgebung so sehr zu lieben, daß er daran dachte, für immer da zu bleiben. Den Winter des Jahres 1895 verbrachten wir, da er hier oben überaus streng war, in dem reizenden Dorfe Soglio, Val Bregaglia, wo er die ‚Allegorie des Frühlings' malte, und ‚Das Leben', welches ein Teil des Triptychons ‚Natur' ist. In Maloja begann er sein Schaffen mit der ‚Heimkehr' und beschloß es, wie man weiß, mit demselben Triptychon. Die Empfindung ging manchmal in Eklektik und die Philosophie ins Symbolistische über. 1898 trug er sich mit dem Gedanken an ein Riesenpanorama, den er aber 1899 wegen finanzieller Schwierigkeiten fallen lassen mußte. Am 18. September 1899 bestieg er den Schafberg und gab dort in der Nacht des 28. September den Geist auf.

In den letzten Jahren mußte ich ihm nicht mehr so häufig vorlesen. Nun, da ich mit einigen Worten sein äußeres Leben beschrieben, möchte ich noch einiges über sein inneres hinzufügen: die zarte Empfindung, welche sein Schaffen während der Epoche von Brianza durchzieht, verwandelt sich in Licht, Liebe und Andacht während der Periode von Savognino, und in die abstrakte Betrachtung der höchsten, idealsten Probleme, auch im Sinne der Farbe und der Form, während der letzten, der Engadiner Schaffenszeit.

Die undurchsichtig helle Art der Farbengebung aus der Zeit von Brianza entwickelte sich zu der leuchtend klaren der ersten Werke von Savognino. Da begann er die Notwendigkeit der absoluten Farbenteilung zu empfinden, die allein es ermöglichte, das wiederzugeben, was er sah und empfand. Aber auch jetzt noch begehrt er stets zu verbessern; er schreitet vorwärts vom Bild ‚Kühe am Karren' bis zum letzten Stein, den seine Meisterhand geschaffen.

Die Erhebung zur abstrakten Betrachtung der irdischen wie der ewigen Dinge ging bei ihm Hand in Hand mit der Veredlung der Technik, und beide hielten Schritt mit seinen körperlichen Kräften. Man kann von ihm sagen: ‚Seine Seele lechzte nach Adel und Freiheit der Gedanken, sein Körper war stark und gesund und seine Hand nur zu gierig, dem Anstoß zu folgen, den sein aus Arbeit, Träumen und Gedanken gewobenes Leben ihr gab' ..."

Dieser Abschnitt seines Schaffens, da alle seine Werke eine Todesahnung zu bergen scheinen, würde im Gegenteil den Stempel der überschäumenden Lebenslust tragen, wenn ihm nur das eine Bild „Pascoli di primavera" entsprungen wäre.

Das herrlichste Hochtal, das je die Wirklichkeit oder die Kunst hervorgebracht, kristallklarer Äther und schuldlose Freudigkeit des Genießens traten uns mit überwältigender Wirkung entgegen auf dieser Schöpfung, als wir sie zum erstenmal inmitten der unter Böcklinschem Einfluß entstandenen farbenreichen Bilder der Münchener Sezession erblickten. In allen Ländern, welche die Alpen und den unvergleichlichen Zauber der Gebirgswanderungen nicht kennen, sollte man dieses Bild ausstellen, um Lust und Liebe zu beiden zu wecken.



Abb. 79. Liebesfrucht. (Zu Seite 96.)

„Die Heimkehr" (Abb. 74), welche die Basis und Wurzel des bedeutenden Werkes „Glaubenstrost" genannt werden darf (wie ja bei Segantini oft ein realistisches aus einem idealistischen Bild, und umgekehrt sich entwickelt, durch die jeweiligen, das Schaffen begleitenden Betrachtungen) macht, vor allen anderen dieser Periode, den Eindruck einer herzbeklemmenden bösen Ahnung. Auch die zu gleichförmig angeordneten Horizontalen, das monoton Reliefartige der Komposition erhöhen noch das Unbehagen.

Ein ärmlicher Trauerzug bewegt sich durch die abgeweideten Wiesen eines Hochplateaus, dessen Schneeberge den Horizont abschließen. Auf dem von einem Ackergaul gezogenen Karren liegt der Sarg, daneben schreitet barhäuptig ein Mann in langem Mantel; trübselig schleicht zwischen den Hinterrädern ein Hund. Auf dem Sarg aber, denn so heischt es die Sitte, kauert das Weib des Verstorbenen und hält ihr Kind auf dem Schoß. Beinahe regelmäßig parallellaufend stufen sich die Schichten von Boden, Landstraße, Vor- und Mittelbergen, Moränen, Gletschern, Gipfeln und Himmel ab. Dazu das langgestreckte Pferd vor dem langen Gefährt, der lange, schmale Sarg mit dem der Länge nach darauf ruhenden Kind, der lange, magere Hund zwischen den Rädern — all das ist von fast zu trostloser Einförmigkeit und verhindert nach der Theorie der Homöopathen eher das Erbarmen, als daß es dasselbe erweckt. Aber alle diese Mängel gehen unter in der wahrhaft grandiosen Harmonie der Farben. Auch erhielt es auf der internationalen Ausstellung von Venedig den italienischen Staatspreis von 5000 Franken von der Fremdenjury einstimmig zuerkannt.

„Die Heimkehr" ist koloristisch wohl die bedeutendste Schöpfung Segantinis. Es war zu befürchten, daß die ausschließliche Anwendung seiner Flechttechnik ihm zu einer überall wiederkehrenden, stereotypen Farbengebung führen könne, daß trotz der verschieden nuancierten Töne das notwendige Vorhandensein aller Farben zugleich in dem Fadengewebe seiner Bilder das Licht auf Kosten des Kolorits steigern würde: aber dies alles ist keineswegs der Fall. Ganz im Gegenteil wirkt jedes seiner Werke anders, jedes ist auf einen ganz besonderen, nur ihm eigenen Ton gestimmt. Die Skala von Violett, Purpur bis Rosiggrau in der „Heimkehr" hat keinen Anklang an den Akkord von feurigem Rot und gedämpftem Gelbbraun aus der „Trüben Stunde" (Berlin). Das harte Schwarz-Weiß in allen Abstufungen auf Katafalk und Trauergeleit des „Glaubenstrostes" läßt uns erschauern; die reizend grünende Frühlingsweide unter dem mit lichten, klaren Wölkchen verbrämten Himmelsblau der „Pascoli di primavera" (Frühlingsweide, Abb. 75) dagegen erfüllt jeden Beschauer mit Lebenslust und Freude.

Alle Töne aller Paletten — die klaren, satten, tiefen des Südens, die weichsten kaum wahrnehmbaren Übergänge wie von holländischen Regentagen, zartestes, fast süßes Kolorit mit kraftvollen, sonoren Kontrasten — alles finden wir in den Schöpfungen dieses gottbegnadeten Meisters. Und dazu ist nichts erdichtet, er hat das alles zu sehen gewußt, so neu und außergewöhnlich es uns auch erscheint. Der orangefarbene Himmel seines „Angelo della vita" ist ebenso wahr, wie das Heu, die blumigen Halden und Wiesen der Bilder „Im Mai" und „Mittag in den Bergen". Trotzdem er sich nun fast ausschließlich mit philosophischen Kompositionen beschäftigt, war er doch der Schönheit der ihn umgebenden eigenartigen Natur nie zugänglicher, als eben jetzt; nie hat die Erhabenheit des Gebirges eindringlicher zu ihm geredet, nie hat er dessen Pracht und Größe begeisterter dargestellt ... Das überquellende Leben der Berge zur schönen Jahreszeit, das berauschende Blühen und Glühen von Lenz und Sommer auf den Höhen der „Pascoli alpini" und der „Pascoli di primavera" finden wir noch verstärkt in diesem „Neuen Frühling", der „Raffigurazione della primavera", die, wie schon gesagt, nach San Franzisko wanderte. Diese drei großen Schöpfungen in realistischer Richtung sind die Perlen nicht nur der Segantinischen, sondern aller bisher vorhandenen Darstellungen aus dem Hochgebirge: es sind die Klassiker der Alpenmalerei. Trotz alledem wollen wir nicht jedes einzeln beschreiben, zuerst weil die hier beigegebenen Reproduktionen es unnötig machen, und dann, weil wir nur das wiederholen müßten, was wir schon über andere seiner Meisterwerke auf realistischem Gebiet gesagt haben: wiederum aufmerksam machen auf die unerwartete Neuheit der Anordnung, auf den Umstand, daß alle Teile



Abb. 80. Engel des Lebens. (Zu Seite 96.)

des Bildes die Aufmerksamkeit auf den Hauptfaktor im Werke lenken, der hier Luft, Licht oder Lenz und Sommer ist, und auch all unser Empfinden und Denken auf sich zieht; auf den unglaublichen Reichtum an Details im Terrain der allerverschiedensten Art; auf die Ziseleurarbeit des Hintergrunds, welche den geologischen Charakter des Berges täuschend wiedergibt, auf die unerhörte Virtuosität überhaupt, welche die Fingerfertigkeit einer Spitzenklöpplerin mit ihren Schiffchen und Röllchen auf die Probe stellen würde, und bis jetzt die einzig existierende ist, die mit nie fehlender Sicherheit und Naturtreue, ohne im geringsten kleinlich zu werden, jede Textur wiedergibt: das rauhe



Abb. 81. Studie zur Dea Pagana. (Zu Seite 99.)

Gewebe des Zwillichs, das die Bauern tragen, das Fell der Tiere und die Wolle der Schafe, das glitzernde Korn des Granit und rauhbemooste Baumstümpfe, Stämme, mit Flechten überzogen und krause Stoppelfelder, die gepflügten Schollen und den kiesigen Weg, Samtweiden, Tannendickicht und niedriges, namenloses Gestrüpp, die Risse und Schroffen der Felsen, Gletscherspalten und Moränen, schweres, ziehendes Gewölk und heißflimmernde Luft — alles was Form und Farbe hat und woran die Malkunst seit bald vier Jahrhunderten sich abmüht, wenn sie nicht lieber vorsichtig daran vorbeilaviert, hat er mit Pinsel und Messer bezwungen, ohne je nur zu denken, ob es ein Wagen sei und ob er es wagen sollte.

Und wie wundervoll ist dieser „Neue Frühling“ (Raffigurazione della primavera) (Abb. 76); verkürzt liegt das ganze Val Bregaglia (deutsch Bergell) mit Soglio, dem

großen Dorfe, vor uns; und Segantini allein schafft solch ewigen Schnee, wie ihn die Kette im Hintergrund zeigt! Vor diesem Werk stelle man sich die Ausgangspunkte der alpinen Malerei vor Augen; wie unwahr ist der braune Vordergrund und der Luftton, wie vollständig außer allem Verhältnis zum Horizont des „Monte Rosa“ des berühmten Bildes von Calame, dessen Anblick für den guten Maximilian de Meuron eine Offen-



Abb. 82. Dea Pagana. (Zu Seite 99.)

barung war und worüber er eine ganze einsame Stunde verträumte. Wenn sie diesen „Neuen Frühling“ erlebt hätten, die Calame, Meuron und Auguste Henri-Berthoud, Ritz und Baud-Bovy und wie sie alle heißen mögen, die ersten Entdecker der malerischen Alpenschönheiten, sie hätten sich wohl beklagt, daß ein andrer die Früchte aus ihrer Saat ernte. Aber was hätten sie erst gesagt, wenn sie erfahren hätten, daß diesem Wundertäter keiner unter ihnen bekannt gewesen, noch daß er je etwas von der Existenz eines

Alpenproblems gewußt, oder von Theorien und Streitigkeiten über die Art das zu malen, was er so selbstverständlich auf die Leinwand setzte; trotzdem haben wir für sie, die des Meisters Vorläufer, wenn auch nicht seine Ahnen waren, nie mehr Sympathie und Teilnahme empfunden, als wenn wir vor diesen überwältigenden Segantinischen Meisterschöpfungen standen, welche für unser Jahrhundert ebensolche Bedeutung haben wie die größten modernen Werke des Geistes, der Musik und der Poesie. Stets redet man von der Dankbarkeit, welche die Welt dem Genius schuldet; gewiß, aber sollen wir sie nicht in weit ausgedehnterem Maße noch für einen Höheren empfinden, für den, der diese Bergeswelt geschaffen und den Genius, der sie endlich würdig besungen? ...

Die schöne Zeichnung „Der Säemann“ aus dem Jahre 1897 ist eine Erinnerung an die lombardische Ebene, ohne Sehnsucht nach der Ebene selbst vielleicht, aber dennoch wehmütig der warmen, goldigen Stimmung in Licht und Luft von Pusiano gedenkend, auch vielleicht mancher schönen Szene, die er schon damals gerne wiedergeben wollte, als er noch nicht so stark sich fühlte; den Gebirgscharakter trägt das Bild keinenfalls.



Abb. 83. Die Unzüchtigen. (Zu Seite 100.)

Nun gelangen wir zu einer Reihe von Porträts und Selbstbildnissen, welche der Künstler hinterlassen und von welchen wir die ersteren zuerst besprechen wollen.

Vor allem nennen wir das bekannte Porträt aus dem Leipziger Museum, das bei Gelegenheit des Besuches eines Freundes in Savognino entstand, mit dem Segantini aber später sich verfeindete.

Das Bildnis des Herrn Carlo Rotta (Abb. 77), Protektor des Mailänder Krankenhauses, ist eher eine geistreiche Beleuchtungsstudie im Genre Besnard (wir wollen damit nicht sagen, daß es auch nur im geringsten an die Arbeiten des französischen Malers erinnert!), als ein Suchen nach intimer Ähnlichkeit. Dieses ausgezeichnete Werk ist von 1897 datiert, woraus wir auf eine wiederholte Reise des Künstlers nach Mailand schließen.

In der „Allegorie der Musik“ ist ein Bild enthalten, in dessen Original wir Donizetti vermuten; jedoch wollen wir es jetzt nur vorübergehend erwähnen, da es in seiner Eigenschaft als Teil eines Phantasiewerkes einem späteren Kapitel angehört, in welchem wir es dann auch eingehender besprechen werden.

Was das Porträt betrifft, das Segantini von „Fräulein Königs“ aus Berlin gemalt hat, so kann es für die Quintessenz jener Damenwelt gelten, deren Villeggiatur



Abb. 84. Die schlechten Mütter. (Zu Seite 100.)

die Riesenhotels des Engadins bilden. Es ist ein interessanter Versuch, einen gewissen Typus wiederzugeben, ein hervorragendes Stück seiner Flechttechnik, mehr als ein psychologisch ernstgemeintes Porträt.

Ein anderes, das einer „Frau Casiraghi Oriani", ist für die venezianische Ausstellung von 1901 wieder ausgegraben worden, ebenso das eines „Mannes auf dem Totenbett" (Abb. 78), aber viel mehr noch wäre zu wünschen, daß Frau Segantini in die Lage versetzt würde, die letzte Handzeichnung ihres Mannes, das „Porträt seines Sohnes Mario" veröffentlichen zu können. Es wäre das Gegenstück zu einer Zeichnung aus dem Jahre 1890, welche er „Mio figlio" (Gottardo) benannt hat, und das einen bausbäckigen kleinen Italienerjungen mit großen Augen und mächtigem Schädel darstellt, wie er geradeaus, fest und tief unter der stark vorspringenden, gewölbten Kinderstirne hervorblickt.

Um vollständig zu sein, nennen wir noch eine Zeichnung, welche er nach einer photographischen Aufnahme, den „Grafen von Soissons" darstellend, fertigte.

Leider kann der illustrative Teil dieses Werkes nicht alle die bekannten Selbstporträts des Meisters bringen, die übrigens auch schon fast überall in Reproduktionen erschienen sind; auch werden wir sie nicht alle einzeln besprechen, sondern uns nur bei dem ersten und dem letzten aufhalten; und auch nicht besonderen Nachdruck auf den Grad von Idealisierung in seinem ersten „Selbstporträt" (Titelblatt) legen, nur aufmerksam machen, welch tiefgehende Veränderungen in diesem echt italienischen Gesicht die Jahre, Träume und Gedanken geschaffen haben.

Obwohl für Segantini äußerst charakteristisch und für den Eindruck, den er auf andere zu machen wünschte, bezeichnend, ist das Gesuchte in den blassen, harten und gespannten Zügen, in dem unheimlich düsteren nächtlichen Gebirgshintergrund dieses Bildes uns wenig sympathisch. Es spricht daraus etwas Fatalistisches, Melodramatisches, was mit der fröhlichen Laune, die er stets im Familienkreis zeigte, dem jugendlich herzlichen Lachen und der Weichheit seiner melancholischen Stunden gar nicht stimmen will. Freilich, so mag der Autor der „Heimkehr" geblickt haben, aber auch als dessen Bild ist es noch etwas absichtlich verstärkt. Es ist das Porträt eines Mannes, der eben Schopenhauer und Nietzsche gelesen hat, und dem Schicksal ohne Hoffnung, der Natur ohne Wohlwollen entgegensieht. Segantini hatte es ebenfalls nach einer Photographie gemacht, weil er von dem Resultat der Aufnahme allein sehr unbefriedigt gewesen war, da sie bloß die äußerliche Ähnlichkeit wiedergeben konnte.

Das letzte seiner „Autoritratti" (Selbstporträts) dagegen ist ein wundervolles. Der energische, aber gütige Kunsteremit aus der rhätischen Alpenklause, der weise, ländliche Seher, der sein Werk vollendet und auf dem Wege ist zum Patriarchentum, spricht daraus zu der Nachwelt in edlen, nie zu vergessenden Worten. Es ist das Testament, das er uns hinterlassen und worin er uns den vollen Reichtum seiner Züge, seiner Augen und seiner Seele offenbart.

* * *

Wie schon angedeutet, wird Segantinis Aufenthalt in Maloja gekennzeichnet durch das Überwiegen der geistigen Interessen, welche an die Stelle der einfach naturgetreuen Darstellung zufällig geordneter Wirklichkeiten treten, und dadurch zum Höhepunkt seiner Laufbahn, als genialer Künstler und tiefer Denker gestempelt; aber um des inneren Zusammenhanges willen sind wir gezwungen, noch weiter zurückzugreifen.

Gewiß wären wir berechtigt gewesen, schon die früheren Werke, deren Motive er der speziellen Natur und Lebensweise seiner Umgebung entnahm, und die er mit einer solchen Summe von Empfindung und Liebe, mit so andächtigem Schönheitssinn behandelte, nicht kurzweg „realistische" nennen zu wollen. Wir gestehen auch, daß es uns geradezu gegen das Gefühl ging, dem historischen Entwicklungsgang zufolge das prachtvolle „Ave Maria a trasbordo", den Gipfel und Abschluß der Periode von Brianza, das Morgenrot eines neuen Aufschwungs, der Periode von Savognino, an jener Stelle, unter jener Rubrik einreihen zu müssen. Es war ja doch durchaus symbolisch gedacht, freilich aber durch ausschließlich der Alltäglichkeit entnommene Elemente verkörpert.



Abb. 85. Glaubenstrost. (Zu Seite 100.)

Andere, ihn augenblicklich beherrschende Interessen, wie seine stets wachsende Ausbildung der neuen Technik und deren Resultat, die „Aratura“, drängen ihn zuerst wieder etwas aus dieser Richtung, aber nicht für lange. Schon im ersten Savogniner Frühling erwachen die alten Themen: Ave Maria, die Madonna, Mutterschaft und Natur zu neugestaltigem Leben.

Schon die bloß äußerliche Seite des Gebirgslebens ist überraschend für ihn, und neu sind die Eindrücke der ungewohnten Umgebung, besonders der Berge im winterlichen Kleid; so beginnt er all diese Dinge zu malen aus reiner Begeisterung für die Schönheit der Erscheinung. Aber während er so ausdauernd, so andächtig an ein und derselben Stelle arbeitet, belauscht er die kleinen Mysterien des erwachenden Lebens und neue Gedanken erstehen in ihm. — Es ist zur Frühlingszeit und auf einer Wanderung durch die Berge, als er plötzlich über sich, scharf gegen den klaren türkisblauen Himmel abgezeichnet eine Blume erblickt, eine Blüte so schön auf pfeilgeradem Stengel ruhend, leicht und anmutig, und in der ganzen Zeichnung so ornamental, daß er beschließt, ein Bild daraus zu schaffen. Voll von der Sonne beschienen, durch regelmäßig stehende,

abwärts geneigte Knospen wie stilisiert hebt sie sich in einsamer Pracht vom azurblauen Grunde klar ab. Da sieht sein geistiges Auge sie größer und immer größer werden, und auf dem schlanken Stengel entfaltet sich eine herrliche Blüte seiner Phantasie. Zum Strauch erweitert sich der Stiel, die Blättchen zu kleinen Zweigen und der Kelch verdichtet sich zu einer weiblichen Gestalt — „das auserlesene Gefäß“ der Marienlitaneien — und mitten im Kelche auf dem Schoß der Frau hat der Blumenstaub ein süßes Kind erweckt, das mit den Fingerchen einen Apfel umschließt. „Alpenblume“ hat Segantini das Werk getauft und wir erraten daraus auch die Umgebung. Ein andermal nennt er es „Das göttliche Kind“, und schenkt damit den frommen Christen des Gebirges wirklich die einzige lokale Madonna, von Maria-Einsiedeln bis Maria-Zell, die echte Andacht erwecken kann. Ein dritter Titel besagt es „Liebesfrucht“ (Abb. 79) und wir erkennen es als Frucht einer neuen Segantinischen Gedankenphase. Die göttliche Liebe, geoffenbart durch die Menschwerdung, identifiziert er mit jener, die der Brennpunkt seiner philosophischen und moralischen Auffassung geworden, mit der Mutterliebe. Er, die früh sie entbehrende Waise, feiert sie heute in all ihren Leiden und Freuden, um später zum verdammenden Richter der „unnatürlichen Mütter“ zu werden, die er mit denen, welche das Werk der Mutterschaft, das göttlichste der Natur, verhindern — die Unzüchtigen — in einer Strafe vereint. — Und nun, als der gordische Knoten der Gedankenverschlingung, welche Segantini erfüllt, tritt dasselbe Thema unter einem vierten Titel als: „Engel des Lebens“ (Abb. 80) uns entgegen.

Die äußeren Erreger dieser Darstellungen sind gar oft realistische Werke Segantinis, die ihrem Inhalt nach kaum im Zusammenhang damit stehen. So hat sich der kleine Baum, der zum Stamm der „Alpenblume“ und zum Stützpunkt für die Mutter wird, aus dem verkrümmten Gestrüpp entwickelt, das im Bild, die „Alpe im Mai“, schützend die Zweige über das Zicklein am Euter der alten Ziege breitet. Auch im „Mezzo giorno sulle Alpe“ findet er sich wieder, diesmal stark genug, das Gewicht einer jungen Hirtin, die sich dagegen lehnt, zu tragen; und gewiß war der Anblick dieser lieblichen Wirklichkeit für Segantinis Genius der zündende Funke zur „Alpenblume“. Und nun hat er diese stolze Blüte getrieben, der kleine verwachsene Stamm, der Märtyrer des endlosen Alpenwinters! Diese Blüte, und eine holde Knospe: die Madonna im Strahlenschmuck der göttlichen Mutterschaft hat sich in lebendiger Gestalt darauf herniedergesenkt, zugleich Schutz spendend und heischend, wie das einfache Bergvolk sie in effigie unter dem rohgezimmerten Holzdach einer primitiven Votivsäule darzustellen liebt.

Die Vertreter dieser Familien wollen wir nun in zwei Hauptgruppen: „Engel des Lebens“ und „Liebesfrüchte“ einteilen.

Beide enthalten Werke von außerordentlich dekorativer Wirkung, so daß es schwer wird, einer bestimmten Gruppe den Vorzug zu geben. In den Varianten der „Liebesfrucht“ ist der Typus der Madonna wundervoll durchgeführt, die Gestalten meisterhaft in den Raum komponiert und stilvoll behandelt; die jungfräuliche Mutter, voll Ernst und anmutiger Würde, nimmt die Mitte des Bildes ein und ist nach altchristlicher Weise mit offenem Goldhaar dargestellt. Im „Engel des Lebens“ herrscht eigenartige Stimmung, ein hoher Stil, hervorgebracht von einem Netz leuchtender, vibrierender Farbe, das wie ein Gewebe von Seidenfäden gleichmäßig durch die Falten des Gewandes, die Haare und die Verästelungen des Gezweiges zieht. Die Silhouette der jungen Mutter und des starken Sprößlings, den sie umfaßt und in den sie all ihr Sein, ihr Herzblut und ihre Lebenskraft übergeströmt zu haben scheint, zeichnet sich samt den Draperien mit denselben ineinandergewundenen, eckigherben und doch so unendlich empfundenen Linien vom Horizont ab, wie die geistvoll beobachteten Krümmungen von Stamm und Zweigen.

Seine „Engel des Lebens“, die Mutter des göttlichen Kindes, oder des Kindes der menschlichen Liebe, stellte Segantini zwischen Himmel und Erde schwebend dar, in der lauen Atmosphäre des Lenzes, der alljährlich die schlummernde Natur erweckt. Es mußte sich ihm der Vergleich aufdrängen zwischen dem keimerregenden Frühlingshauch, dieser von Wärme erzeugten atmosphärischen Kraft, und dem lebenzeugenden heißen



Abb. 86. Morgenstunden (unvollendet). Aus der Kunstgalerie von Grubicy in Mailand.
(Zu Seite 99.)



Atem der Liebe, der in die Seele gehaucht, die Herzen höher schlagen und das Blut schneller kreisen läßt. Ihm schienen „Atmosphäre“ und „Liebe“ eines Ursprungs zu sein, und gleicher Macht, beide kräftigend, erregend, lebenspendend; diese Gedankenverbindung führt ihn unfehlbar zur Allegorisierung des Ganzen, zur „Dea Pagana“ („Frühling“, „Liebesgöttin“) (Abb. 81 u. 82). Wie er es früher so oft in den Darstellungen der bestehenden Wirklichkeit auszudrücken wußte, so versteht er auch hier allegorisch die Totalwirkung des Hochgebirgs zu verkörpern: dessen einsame Größe, Unendlichkeit und Freiheit, der Spielraum für die mächtigen Strömungen der Atmosphäre, wie für die Erfüllung des Naturgebotes der Liebe. Aber alles dieses ist erst ungeklärt, nur ganz im allgemeinen in dieser Allegorie enthalten, die ebensogut den „Himmel“, den „Äther“, die „Unberührte Schönheit der Höhen“, oder sogar das „Nirwana“ vorstellen kann, so tief scheint der Schlaf, in den die Gestalt gesunken, so weit liegt sie von der Schwelle



Abb. 87. Studie zum Engel der Neuen Verkündigung. (Zu Seite 102.)

des Bewußtseins zurück. Aber das „Körperlose“ durch das „Unbewußte“ auszudrücken, schien Segantini keine Schwierigkeit zu enthalten; wie immer hat er auch hier eine Form für das gefunden, was er sagen wollte.

Dagegen sind die entzückenden „Morgenstunden“ (Abb. 86) beim Entwurf geblieben. In dem nach der erquickenden Nacht doppelt klaren Äther, bewegt vom frischen Morgenwind, der selbst den Geist befruchtet und ihm helle Gedanken und Arbeitslust erweckt, schwebt der Reigen der frohen Horen, weiße beschwingte Gestalten voll Freude und Lebenslust, und hebt sich gegen eine Landschaft von wahrhaft berauschender Jugendkraft ab. Die Gipfel des Hintergrundes zeigen den herrlichsten Schnee, den Segantini je gemalt und wie ein Gedicht muten uns auch die langen, weichen Falten der wie aus Sommerfäden gesponnenen Gewänder an.

Und nun, ehe wir uns zur Besprechung des Zyklus „Die schlechten Mütter“ verfügen, die er auch „Nirwana“ genannt hat, wollen wir eine Frage stellen: Ob es

wohl notwendig ist zum vollkommenen Verständnis dieser symbolischen Werke Segantinis, die tiefsten Geheimnisse des Buddhismus und der Philosophie des Nirwana ergründet zu haben, oder sich durch die drei Konferenztage mit dem Publikum von Liverpool über die neue Erwerbung der Galerie Walker, eine der Varianten der „Schlechten Mütter", aufklären zu lassen? Wir glauben es nicht, und in der Folge kann der Leser selbst darüber entscheiden.

Im Mai 1891 schrieb der Meister aus Savognino: „. . . .Die Unzüchtigen', welche ich zu einem Nirwana von Schnee und Eis verurteile, sind Gestalten, die, ohne Flügel in den Äther hinausgeschleudert, schmerzerfüllt und hoffnungslos gegen Sonnenuntergang zuschweben. Dies die Komposition; was die Farbe betrifft, soll es eine Symphonie in Weiß und Silber, Gold und Azur werden . . ." Des Künstlers erster Gedanke war, verbrecherische Mütter in der eisigen Luft eines dantesken Fegefeuers schwebend darzustellen: die Kindesmörderinnen, die Unzüchtigen, alle jene, welche gegen die Mutterschaft gesündigt hatten (Abb. 83). Sie waren verurteilt die gleich Früchten an den kahlen Winterbäumen hängenden Kindlein zu säugen bis zur Versöhnung und Auferstehung, bis zum Frühling vielleicht, der die Eisrinde um alle Natur zum Schmelzen bringt . . . Doch ist die Lösung im Bild nicht angedeutet.

Vor allen anderen wollen wir uns zu dem nächtlichen mondbeschienenen Bilde wenden, wo die schwarzen riesigen Silhouetten der Alpen die Schneefelder des Vorgrundes abschließen, und dort zwischen den langgezogenen Stratuswolken mit silberner Umsäumung eine drohende, fast asiatisch grausige Kegelform besonders unheimlich wirkt. Gebrochen und schuldbewußt, von langen Schleiern und aufgelöstem Gelock umflattert, schwebt ein Zug von düsteren Frauengestalten einher; unter und mit ihnen zieht im Seufzen des Windes und ihrer Reue ihr Schatten. Verzerrt, wie die vom eisigen Sturm getriebenen Erscheinungen, wirft auch der Baum — derselbe Lebensbaum, auf dem vorher der Engel geruht — seinen Schatten auf das gefrorene Feld; er gleicht einem Knäuel schwarzer Schlangen. Unmöglich, kälter und gespenstischer eine Winternacht zu träumen . . . Die um das uralte Felsentor schwebende Gruppe, „Die Unzüchtigen", scheinen in dessen Zauberkreis wie zu den Füßen eines unnahbaren Richters gebannt, und in ihren Bewegungen drückt sich ihre Gewissensqual, die Erinnerung sündiger Tage, auch die teils anziehende, teils abstoßende Macht des verkrüppelten Baumes aus. Dies ist die Liverpoolsche Version des Themas.

Kurz darauf folgt eine rosigbläuliche V a r i a n t e im kühlen Morgenlicht (Abb. 84). Hier scheut der Meister nicht mehr den hellen Tag, um die kühnsten und realistischsten Mittel zur Klarlegung seines Gedankens zu verwenden. Allen sichtbar hängt das Kind im trauernden Geäst, zugleich wie die durstende, erstarrte, gierig nach treibendem Safte lechzende Krone des Baumes erscheinend; mit sturmgepeitschtem Haar die Mutter, fluchbeladene Beute ihres Gewissens und ihres Kindes, das allein ihre Schuld tilgen kann . . . Weiter, dem Abgrund zu, wieder Bäume und Kinder, die diesmal im Schnee vergraben sind bis zum Gesicht; grausiger und deutlicher noch erscheint hier das Verbrechen, während der Baum in furchtbar phantastischen Krümmungen sich zwischen Mutter und Kind schiebend, schon an das gespenstische Bild der Nabelschnur in der folgenden Mondlicht-Version erinnert.

Diesmal eine Version in nächtlicher Stimmung, und mit einigen neuen Einzelheiten im Gebaren der Unzüchtigen. Zu dreien gehen diese auf je einen Baum zu. Die Hauptgestalt hat die volle Büste ihres mächtigen Körpers, der wie zur Mutterschaft geschaffen ist, dem hellen Mondlicht zugekehrt; der Baum scheint zu erschauern unter der Last von großen dunklen Gestalten, die in seinen Zweigen wie unheimlich seltsame Früchte hängen, aus Elfenbein und Flor geformt. Dieser neue Lebensengel, in das schwarze Gewand der Reue gehüllt und so voll Liebe und Sühnverlangen seine Brust darbietend, ist die herrlichste aller Gestalten, die je Segantinis Meisterhand entsprungen, und kann für den vollkommensten Frauenkörper in seinem ganzen Lebenswerke gelten. —

Zu den gewöhnlichen Auffassungen von der Trauer einer Muttter führt uns das Bild „Glaubenstrost" (Abb. 85) zurück. Wir brauchen kaum daran zu erinnern,

welchen Triumph Segantini in München mit der Ausstellung dieses Bildes im Jahre 1896 feierte.

Wiederum wollen wir es wiederholen: je mehr Anforderungen von aufmerksamer Betrachtung, Überlegung und ernsten Gedankengang die Kompositionen Segantinis an den Beschauer stellen, um so klarer und sorgfältiger wird der Künstler in der Ausführung, um so strenger gegen sich selbst, und um so fähiger, sogar die gewöhnlichsten Realisten widerspruchslos für sich zu gewinnen, die es einem denkenden Künstler nie verzeihen würden, nicht vor allem malen zu können; was nicht ganz ohne Berechtigung ist.

Auch in diesem Werke haben wir ein wundervolles Bild vom Winter im Gebirge; das blendende Weiß des Schnees wird noch gesteigert durch schwarze Trauerkleider, das feine Gitterpförtchen und die rohbeworfene Mauer des einsamen Friedhofs. Das stille Antlitz des Erlösers auf dem Schweißtuch der Veronika scheint von dem Kreuz herab



Abb. 88. Die Liebe am Born des Lebens. (Zu Seite 102.)

den weißen Frieden zu bewachen, den bald auch der Meister, der ihn verewigt, teilen soll. Einsam, bis auf ein schmerzerfülltes Paar ist der Totenacker, während schwarz, wie verlorne Illusionen, die einzelnen Gestalten des Trauergefolges in den beschneiten Feldern bis zum Horizont hin sich verlieren. Neben ihnen flattern die Krähen ... Und über dem gebeugten Paare, wie in den Füllungen der alten Kirchentore, dem Jüngsten Gericht zu Häupten, tragen voll liebevoller Sorge zwei Engel den nackten, von allem Irdischen entblößten Leichnam des Kindes. Wie schön sind diese Engelsgestalten, mit ihren weichen großen Flügeln, die ersten Segantinischen Engel! Klüger und logischer als manch andrer Künstler, hat er zum Heben von menschengestaltigen Wesen entsprechend große Schwingen für nötig gehalten und sich nicht mit den kümmerlichen Flügelchen begnügt, die aus dem Hühnerhof entlehnt sind und an welche so viele absurde Heiligenbilder uns gewöhnen wollten. Auch der leichte Schlagschatten, den die Engelsfüße auf die Wolken setzen, verraten trotz allem den Realisten. Und haben wir nicht auch in



der armen Mutter mit dem bescheidenen Gewand und den schwarzen Handschuhen unsere treue Magd, die gute Baba, wiedergefunden? ... Bald sehen wir sie noch höher steigen und sich in einen dieser Engel verwandeln, die ihr jetzt den Sohn entführen. Wir, die wir von Anbeginn dieser langsamen Verwandlung einer Gestalt beigewohnt haben und sie die einfachste und gröbste Arbeit verrichten sahen, wir verstehen am besten, wie unberechtigt und sinnlos der Vorwurf ist, den man Segantini machte, der doch sowohl seinen Dante kannte, als auch genug südliche Phantasie besaß, er habe seine Engelgestalten bei Burne-Jones entlehnt.

Nun hat der Meister die ganze Skala des Schmerzes erschöpft und will sich neu verjüngen an einem Werk voll Jugendluft und -licht, Lenzeshauch und Liebeszauber. Zuerst faßt er den Plan zu einer „Neuen Verkündigung"; aber dieser Gedanke ist in dem eigentümlichen Entwurf, der uns davon geblieben, nicht abgeklärt genug, trotz der Verheißung, die uns die Ankunft eines Übermenschen Nietzscheſcher Art mit der Zugabe von großer Güte prophezeit ... „Mögen deine Kinder schön für die Liebe, mächtig im Kampf und klug im Siege werden ...", so lautet die Inschrift auf dem Throne der künftigen Mutter, und die Worte, die ein Engel ihr ins Ohr flüstert (Abb. 87). Sie aber lehnt bewegungslos an der Terrassenmauer, weit hinaushorchend ins düstre Tal, wo ein Zug über die Schienen braust. Interessant ist das Werk hauptsächlich deshalb, weil es Segantinis Empfinden, ungeschwächt durch die Bergeinsamkeit, in der er sich verschanzt, mit allem was außerhalb die Welt bewegt, wieder aufs neue deutlich beweist; und von seinen Höhen ruft er mit gewohntem Freimut seine Meinung zu uns herab.

Was die „Liebe am Born des Lebens" (Abb. 88) betrifft, so ist dies Werk des italienischen Meisters keineswegs eine Neubehandlung des alten Themas, das zahllose Künstler von der Renaissance bis auf den heutigen Tag beschäftigte, und das sogar Leute wie Hans Sandreuter in Basel und Veit in Wien auf dem vielbetretenen Wege wieder ausbeuteten zu einer Zeit, als Segantini sich mit seinem Entwurfe trug. Er aber denkt dabei nicht an den „Jungbrunnen", an das Aufwärmen von Greisen zu Jünglingen, an das Flicken von krüppelhaften Körpern; sein Lied ist ein schallend Lied, wie Vogelgesang und Lerchenschlag, ein lauter Hymnus auf Jugend und Liebe. In festlich weißen Gewändern, die die Schönheit und Kraft der jungen Glieder nicht verhüllen, Erzengeln gleich, die das Paradies betreten, schreitet ein Paar durch blühende Rhododendren, von edelsteinblitzenden Bergen umsäumt. Sie nähern sich, liebeumschlungen, einem reichlich sprudelnden Quell und dem dort sitzenden, weißbeschwingten Wächter von leuchtender Schönheit. Ewiger Jugend und Schönheit, und ewigen Glückes Gewähr ist ihnen der Born, das Wasser der heiligen Quelle, solange sie es genießen ... Aber noch ist der Kreis, den dieser Gedankengang beschreibt, nicht ganz geschlossen. Unser Meister befürchtet Versuchung und Sünde für sein seliges Paar, denn ihre Schönheit kann sie zum Übermaß der Leidenschaft führen. Um sie zu warnen, zeigt er ihnen den „Quell des Übels" (Abb. 90) und führt sie zum Scheideweg von Glück und Schuld.

Auch diese Straße verlegt er, wie alle übrigen die er malt, ins Gebirge, diese ewig neue Welt, deren Reichtum, nach Segantinis Ausspruch, nicht hundert Arbeitsleben wie das seinige je erschöpfen können. Für die Schuld entscheidend, nennt er den Augenblick, wo das Weib sich seiner Schönheit bewußt wird. Sobald des Geliebten Blick ihr nicht mehr als Spiegel genügt, so wie sie schön sein will, um ihrer selbst willen, dann ist die Eitelkeit geboren. „Schaust du zu oft in den Spiegel, so sieht der Teufel heraus", sagt ein alter Volksglaube, und weiter will auch Segantini nichts erzählen ...

In einem kleinem Wasserbecken spiegelt sich eine schlanke Schöne, und betrachtet wie ein weiblicher Narziß mit entzückten Blicken ihr eigenes Bild. Ihr rotes Gelock hat sie über den natürlichen Spiegel gebreitet, und zwischen den Wellen des Vlieses mit ihrem Bild vermischt sieht aus der Tiefe das sonderbarste Wesen herauf, das je einer Künstlerphantasie entsprungen. Geistvoll ist es erfunden und erfüllt vorzüglich die Anforderungen seiner allegorischen Bedeutung, Abscheu und Neugier zugleich zu erwecken. Denn wir dürfen nicht vergessen, daß wir erst an der „Quelle" des Bösen sind; die Verführung ist an ihrem Platz; das noch nicht übermächtige böse Prinzip soll mehr

Neugier als Scheu erregen, und nach dem ersten Angstgefühl unterhaltend genug erscheinen, daß man ein Spiel mit ihm wagen mag. Noch ist die Amphibie „Koketterie" reizend und entgegenkommend, ihr wahres Wesen lehrt erst die Zukunft.

Segantini stand sein ganzes Leben hindurch so sehr unter dem Zauber der Musik, daß es eine natürliche Folge davon war, wenn er eines Tages auch die „Allegorie der Musik" (Abb. 91) darstellen wollte. Die erste Anregung dazu gab ihm Bergamo, dieses reizvolle Gebirgsstädtchen, das viele Herden schöner Schafe, die er so oft gemalt hat, auf



Abb. 89. Aktstudie.

die Almen seiner Berge geschickt hatte. Arlequinos Heimat feierte eben ein andres ihrer berühmten Kinder: Donizetti. Diesen suchte nun Segantini in einem Triptychon zu verherrlichen, Pastell auf Leinwand. Aber trotz der edlen silbergrauen Tönung kann es eher als Merkstein auf dem Wege zu großen Schöpfungen gelten, als für ein selbständiges Werk. Der Meister hat uns an Größeres gewöhnt, an Unerwartetes, noch nicht Gesehenes, Schlagendes; hier fühlt man das mühevoll Gesuchte, eine gewisse Verlegenheit heraus, sogar einige bei ihm uns neue Entlehnungen laufen mit unter, wie von Bouguereau! Auch das letzte Triptychon leidet an diesen Schwächen. Die Ursache

davon mag wohl daran liegen, daß er nun zu komponieren sucht, wo früher sich alles wie von selbst künstlerisch auf der Leinwand gruppiert hatte, er hat die einfache Größe verloren, und etwas Neues, Unbekanntes scheint ihn zu bewegen, das eine Umwandlung, eine Wiedergeburt des Meisters prophezeien möchte ... Die Ära der unbewußt empfangenen Schöpfungen von Gottes Gnaden ist vorüber, und das goldne Gitter zugefallen. Der Genius nimmt seinen Flug höher, aber wie aus dem Hinterhalte fällt ihn der Tod.

* * *

Den Höhepunkt seines Ruhmes erreichte Segantini im Oktober 1897 mit dem ungeheuren Erfolg, den seine symbolischen Schöpfungen in den deutschen Städten errangen, und ihn für die fortwährenden Schikanen und Widersprüche seiner Italiener entschädigten. Er scheint davon wie berauscht und begehrt noch einen letzten durchschlagenden Triumph, den er in Paris, wo man seit seiner goldenen Medaille von 1889 wenig mehr an ihn gedacht hat, zu erringen gedenkt. Erzwingen will er ihn auf der Weltausstellung von 1900 mit der Ausführung des längstgehegten Projekts eines Rundbildes vom Engadin.

Mit dem unglaublich lebhaften Temperament, das er so wohl zu verwenden weiß, vermag er einigermaßen das Volk seiner Umgebung für diesen Plan zu erwärmen. Er bildet Komitees und Vereine, beruft Konferenzen, erläßt Aufrufe und richtet zuletzt an die Gemeinden und Zeitungsredaktionen die beigegebene Proklamation, die man mit ihrer ganzen naiven und tollkühnen Sicherheit anführen muß, um klar zu legen, bis zu welchem Grad dieser kluge, berühmte Mann, von allen Kunst- und Zeitungsblättern beispiellos umschmeichelt und gefeiert, ein wahres Kind geblieben war an blindem Vertrauen auf sich und seinen Stern.

Anbei die Proklamation in der Ausgabe vom „Fögl von Engadin“:

„Geehrte Herren Engadiner!

Das Projekt, welches ich Ihnen vorlese, geehrte Herren Engadiner, Söhne dieser Alpen, ist kühn, aber klar wie das Sonnenlicht, das diese unsere Berge beleuchtet. Ich bin der Welt als Maler des Hochgebirges bekannt. Meine Kunst ist zwischen der ernsten



Abb. 90. Quell des Übels. (Zu Seite 102.)



Abb. 91. Allegorie der Musik. (Zu Seite 103.)

Majestät dieser Berge geboren und hat sich hier zu höheren Formen entwickelt. Meine Vorfahren waren Bergbewohner; der Geist der Alpen hat sich meinem Geiste mitgeteilt, der ihn sofort ergriffen und auf der Leinwand wiedergegeben hat. Die Männer der Kunst fühlten diese neue Seele in meinem Werke, verstanden sie und waren davon überzeugt; denn unser Werk ist Geist und Stoff der Natur, und ich bin nur deren getreuer Dolmetsch. Und als Dolmetsch komme ich Ihnen, Herren Engadiner, ein ungeheures Werk anzubieten, das mir eingegeben wird von der stolzen Schönheit dieser Berge und von der dankbaren Liebe, die mich mit diesem herrlichen Stück der Natur verbindet, wegen den hohen Gefühlen und den künstlerischen Eingebungen, die ich von ihnen empfing und die mir die Stelle einbrachten, die ich in der Kunst besitze. Unser Engadin muß in der Welt mehr geschätzt und bekannt werden, und zu diesem Zwecke wird sich vielleicht niemals eine günstigere Gelegenheit darbieten, als jene, die uns die große Ausstellung gibt, die Paris am Ende des Jahrhunderts als Rendez-vous der Intelligenz und des Reichtums bietet. Ich dachte, es sollten alle die Schönheiten, die uns umgeben, in dieser gewaltigen Ausstellung ihren würdigen Platz finden, und habe das Projekt erdacht, das der Zweck unserer Versammlung ist und welches, verwirklicht, die höchste Auszeichnung unter dem Besten dieser zukünftigen Weltausstellung sein wird.

Es handelt sich, wie Ihnen schon bekannt ist, um ein gewaltiges Panorama, das die herrlichsten und hervorragendsten Punkte unseres Oberengadins darstellen und davon eine künstlerische Zusammenfassung sein soll. Dieses Panorama wird mit den andern, die man bisher sah, nichts zu tun haben. Ich beabsichtige das ganze feste Gerippe dieser Alpenjoche in ihrem vollen Lichte und der Klarheit der Luft auf die Leinwand zu bringen, indem ich im Beobachter die vollkommene Illusion erwecke, er befinde sich im Hochgebirge zwischen grünenden Weiden, umgeben von schroffen Felsen, die den Himmel durchzacken, und ewigen Gletschern, die in der Sonne funkeln, welche mit nie versiegendem frischem Wasser die waldigen Abhänge und unsere fruchtbaren Täler erfreuen, die wie smaragdene Mulden im Lichte lächeln.

Die Meisterschaft der Kunst, die durch langes Studium und große Liebe angesichts dieser Natur erreicht wurde, vermag das Licht, die Luft, die Entfernungen und den Hintergrund zu heben, den wahren Geist des Gebirgs mit seinem feierlichen Schweigen, seiner ernsten und erhabenen Poesie und dem lächelnden, tiefen Frieden, der nur unterbrochen wird von der lieblichen Musik der Alpen, von fernem Rauschen des Bergbaches bis zum Gelispel des Laubes, vom Gebrüll der Herden bis zum unbestimmten Geläute des auf den grasigen Abhängen weidenden Viehes.

Der Kunst wird die Wissenschaft zu Hilfe kommen, um den gewollten Effekt zu erzielen; wir werden elektrische Ventilatoren haben zur Erzeugung der Frische, verschiedene berechnete Anordnungen von Licht und Schatten, hydraulische Einrichtungen und akustische Werke, und alles, was am besten dazu dienen kann, die Vorstellung des Besuchers am vollständigsten und lebhaftesten zu machen, als befände er sich wirklich auf unsern Bergen.

Das im Hintergrund gemalte Panorama wird einen Umfang von 220 Meter umfassen und eine Höhe von 20 Meter haben, mit einer Oberfläche von 4400 Quadratmeter. Man begreift leicht, wie man bei einer solchen Ausdehnung des Gemäldes alle die schönsten Punkte darstellen und die größten Effekte der Entfernung haben kann, von den fernen Bergketten bis zu den nahen, imponierenden Massiven des Bernina und des Albula. Alle hauptsächlichsten Gegenden eines Tales werden daran teilnehmen, von St. Moritz, Samaden, Pontresina und Maloja, bis Silvaplana, Celerina, Silo und Bernina, getreulich dargestellt mit ihren malerischen Schönheiten, ihren Seen und ihren großen Hotels. Wie in einer künstlerischen Zusammenfassung wird sich in dem Blicke des Beschauers eine Ausdehnung von mehr als 20 Kilometer darstellen in ihren hervorragendsten Punkten, ein wirkliches Kompendium des Oberengadins.

Der Innenraum wird eine Oberfläche von 3850 Quadratmeter umfassen und im Zentrum wird ein Berghügel von 75 Meter Umfang und 16 Meter Höhe Platz finden, mit zwei Straßen, einem Auf- und Abstieg, die in geneigten Halbkreisen angelegt sind und von denen jede die Hälfte des Panoramas überblickt, das man vollständig von der obern Plattform überschaut. Diese Erhebung wird wahrheitsgetreu das Gebirge darstellen mit seinen Klippen, seinen Fichten und Arven, den senkrechten Felsen, den Spalten, dem mit Moos und Flechten bedeckten Gestein, den kleinen Brücken, den in die Schluchten stürzenden Bächen, den Büschen von Alpenrosen und wohlriechenden Kräutern, überhaupt alles, was wir wirklich sehen, wenn wir durch einen unserer Bergwege hinansteigen.

Der Raum zwischen dem Kreis des Panoramas und dem Aufstieg zur Aussicht wird 3397 Quadratmeter bei einer Breite von 23 Meter einnehmen, mehr als genügend, um den Blick zur gewollten Illusion vom Talgrund zu führen und fähig Ställe, Heuschober voll duftenden Heues, weidendes Vieh, sowie die verschiedenen Eigentümlichkeiten des Bodens und die bedeutendsten botanischen und zoologischen Varietäten unseres Landes aufzunehmen.

Die Besucher werden auf der einen Seite des Gebäudes eintreten und auf der entgegengesetzten hinausgehen. Eine in den Fels gehauene Galerie, mit Öffnungen, die sich wie natürliche Spalten von Zeit zu Zeit auf einzelne Stücke der Aussicht auftun, wird sie an den Fuß des Aufstieges führen. Eine andere ähnliche bedeckte Straße wird vom Fuß des Abstieges zum Ausgang leiten. Die Länge der Straße wird vom Eingang bis zu dem entgegengesetzten Ende 318 Meter und die Breite 2 Meter betragen, indem man annähernd einen Raum von 700 Quadratmeter berechnet, und wird bequem 2000 Besucher fassen können, die sich jede halbe Stunde erneuern würden, was in einem Tage von 8 Stunden die Gesamtsumme von 32 000, in einem Monate von 960 000 und in 6 Monaten von 5 760 000 Besuchern ergeben würde.

Das ganze, in Eisen errichtete Gebäude würde einen Gesamtraum von 3850 Quadratmeter einnehmen und hätte eine Höhe von 25 Meter mit einer Fassade von zirka 40 Meter Länge und 30 Meter Höhe, auf der ich in symbolischen Bildern alle Dörfer des Oberengadins abbilden würde.

Es blieben so noch 3200 Quadratmeter Außenwand übrig, die zur Reklame dienen könnten, aber davon, wie von sehr vielen andern Vorteilen (wie dem Verkaufe unserer



Abb. 92. Das Leben: Werden. Entwurf. (Zu Seite 114.)

ländlichen Produkte, den Namen der im Panorama selbst Platz findenden Gasthöfe usw.) spreche ich jetzt nicht, da man sich dieselben leicht vorstellen kann und sie zudem abhängig sind von den Eingebungen, die gewiß von den interessierten Kreisen in Überfluß kommen werden.

An der letzten Weltausstellung von Paris im Jahre 1889 hatte man 25 500 000 Besucher und in den fünf Monaten, während welchen der Eiffelturm in Betrieb war, erzielte man einen Gewinn von 5 500 000 Franken. Es genügen diese beredten Zahlen, um einen Begriff von dem Besuchsstrome der künftigen Ausstellung im Jahre 1900 zu geben, welche allgemein dafür angesehen wird, daß sie die vergangene in jeder Beziehung bei weitem übertreffen werde, infolge der offiziellen Teilnahme aller Nationen der Welt.

Letzte praktische, definitive Studien und die Vermehrung der bemalten Fläche um mehrere tausend Quadratmeter haben meinen ersten Voranschlag notwendigerweise abgeändert. Für das zum Unternehmen notwendige Kapital glaube ich nun, daß ein Voranschlag von 500 000 Franken den Erfolg sicherstellen könne. Diese Summe soll durch Aktien gezeichnet werden. Alle nötigen Auslagen werden durch eine, von den Aktionären erwählte Kommission geprüft, von der ich das Geld, je nachdem ich dessen allmählich bedarf, verlangen werde. Für die ersten Arbeiten brauche ich nicht mehr als 50 000 Franken. Ich verlange für mein Werk keinerlei vorausgehende Vergütung. Sowie die Aktionäre ihr volles Kapital erhalten haben, werde ich mit 25 Prozent am Gewinne teilhaben bis zu einem Reingewinn von einer halben Million, dann, d. h. von einer halben Million Reingewinnes aufwärts, mit 50 Prozent.

Als Garantie kann die Gesellschaft eine Kommission ernennen, welche nach Belieben von dem Fortschreiten meines Werkes Kenntnis nehmen kann. Mein Name, mein Charakter und meine Stellung in der Kunst werden gleichfalls für mich bürgen.

Wegen des Raumes müßten die Engadiner durch ihren Großratsabgeordneten offiziell die Regierung befragen. Indem dieser die nötigen Erklärungen abgibt, wie das Panorama einmal zu Ende geführt werden soll, würde die Regierung diesen Raum zugleich mit jenem verlangen, den sie sonst schon für den Rest der eigenen Ausstellung bedarf.

Nachdem ich so die Hauptzüge des Projekts ausgeführt habe, glaube ich nicht mich noch darüber verbreiten zu sollen, dessen Nutzen zu beweisen. Das Panorama wird der größte Anziehungspunkt der Pariser Weltausstellung sein und der Ruhm und der Name, die sich daraus für unser liebes Oberengadin ergeben werden, wird keine Kleinigkeit sein. Nach beendigter Ausstellung wird das Panorama mit der erworbenen Bekanntheit in den großen Städten der Welt zirkulieren. Es werden also mindestens 15 Jahre fortwährender Ausstellung und beständiger Reklame für unser Tal, das es so verdient, sein, in den reichsten Hauptstädten Europas und Amerikas. Schon von heute an wird die Presse, falls das Projekt beschlossen wird, uns drei Jahre beständige Reklame zum voraus bieten, indem sie sich mit demselben ausgiebig beschäftigt.

Ich bestehe auf nichts weiter. Die Klarheit liegt in den Grundzügen meiner Idee selbst. Ich danke Ihnen für die ernstliche Erwägung, welche Sie derselben gewürdigt, sowie für die freundliche Einladung zu dieser sympathischen Versammlung und bin zufrieden, wenn mein Werk das Ansehen und den Ruhm dieses unsres Tales vermehren können wird, das ich als mein natürliches Vaterland und die Eingeberin meiner Kunst verehre."

In derselben Zeit schrieb Segantini an den neapolitanischen Kunstkritiker Vittorio Pica einen Brief, aus dem wir folgendes Fragment entnehmen:

„. . . Die Nachricht über das Panorama ist wahr; aber die Pressen von Deutschland, der Schweiz und Frankreichs, die sich einige Zeit eifrigst damit beschäftigten, haben meine Idee entstellt, weshalb ich Ihnen meine eigentliche Absicht mitteilen will.

Seit mehr denn vierzehn Jahren liege ich dem Studium der einzelnen Akkorde eines großen Werkes über das Hochgebirge ob, welches die verschiedensten Harmonien der Gebirgsnatur enthalten und in ein Ganzes zusammenfassen soll. Nur, wer wie ich, monatelang unter den leuchtenden Gipfeln bei blauer und goldiger Frühlingszeit gelebt hat, den Stimmen gelauscht, die das Tal emporsandte, all den unbestimmbaren Tönen,

die halb vom Wind verweht, aus der Ferne dringen und die weite Atmosphäre bis zur Kette von Fels und Gletscher mit klingendem Schweigen füllt — nur der kann in ihrer ganzen Größe die künstlerische Bedeutung dieser einzelnen Akkorde begreifen. Ich habe darüber nachgedacht, welch großen Einfluß auf mich und mein Empfinden dieser Zusammenklang von Formen, Farben, Linien und Tönen geübt hat, und wie sehr der Geist, welcher sie regiert und jener, der sie empfindet, eins sind; durch das Auffassen



Abb. 93. Die Natur: Sein. Entwurf. (Zu Seite 111.)

werden sie noch vervollkommnet, und sie leben sich aus in einem Aufleuchten, das alles in Übereinstimmung bringt und die große Harmonie des ganzen Hochgebirgs selber ist. Stets habe ich mich bemüht, einen Teil dieser Gefühle in meinen Werken auszudrücken; da aber aus den verschiedensten Gründen dies von so wenigen empfunden und verstanden wird*), scheint es mir, daß unsere Kunst nicht vollkommen ist, wenn sie nur einzelne

*) Segantini spricht von seinen Landsleuten.

Schönheiten darstellt, statt der ganzen harmonischen Schönheit, die selbst lebendig, die Natur mit Leben füllt. Deshalb gedachte ich ein großartiges Werk zu unternehmen, worein ich wie in eine Synthese das große Empfinden der Harmonie der Berge schließen



Abb. 94. Der Tod: Vergehen. Entwurf. (Zu Seite 116.)

will, und zum Thema wählte ich das obere Engadin, weil ich diese Gegend am besten kenne und studiert habe, und es zugleich der abwechslungsreichste und schönheitgesegnetste Punkt des Gebirges ist, den ich je gesehen. Die stolze Kette der Gletscher und des

ewigen Schnees verschmelzen sich mit dem zarten Grün der Weiden und dem dunkleren der Tannenwälder, das Blau des Himmels spiegelt sich in noch blaueren Seen, die freien und saftigen Weideplätze sind durchschnitten von kristallklaren Wasseradern, die auf ihrem Wege durch Felsenklüfte und Risse alles erfrischen und grünen lassen; überall glüht die Alpenrose, und alles ist erfüllt mit süßen Klängen: Waldvogelgezwitscher und heller Lerchenschlag, Quellgeriesel und ferne Herdeglocken, selbst das Summen der kleinen emsigen Biene trägt bei zu diesem Konzert von ewigen Harmonien.

Um dieses Werk zu vollenden, habe ich die Summe von einer halben Million Lire erbeten und auch erhalten; würde ich noch weitere Mittel gebrauchen, sind sie mir von den Bergbewohnern auch zugestanden worden. Nun warte ich auf Nachricht, welchen Platz das französische Komitee der Schönen Künste (Comité des Beaux-Arts) in Paris zur Errichtung des Gebäudes für mein Werk bestimmen wird."

Das Projekt ist gescheitert; die außerordentlichen Schwierigkeiten, mit welcher die Wahl des Platzes in Paris verbunden war, wirkten auf den Engadiner Enthusiasmus wie ein Strahl kalten Wassers. In ziemlich prosaischer Weise überlegten sich auch die verschiedenen Hotelbesitzer, daß ihr Tal auch ohne die enorme Ausgabe für diese künstlerische Reklame schon berühmt genug sei. Soll man froh oder traurig über diesen Ausgang des Projektes sein? Hätte der Tod hinter dem Panorama auf den Meister gelauert, wie hinter dem Triptychon? Wäre Segantini sich selbst treu geblieben, oder wäre er, wie nur zu natürlich in diesem Falle, ein Impresario geworden und hätte damit seine künstlerische Zukunft vernichtet? In der Tat hätte er sich der Lächerlichkeit ausgesetzt, und in seinem unglaublichen Selbstvertrauen, das auch keine Hindernisse für die Ausführung seines Willens anerkennt, verfällt er in den amerikanischen Größenwahn; so träumte er von der Herstellung kolossaler Maschinen zur Ozonfabrikation, um das Panorama so zu ventilieren, daß die Besucher in Paris die Höhenluft der Alpen einatmen könnten; auch gedachte er einen Stall oder ein Bauernhaus darin zu errichten, wo man kuhwarme Milch direkt von der Kuh erhielte, Herdenglocken sollten aus der Ferne klingen, und Windstöße durch die Wälder rauschen . . .!

Als das negative Resultat dieser Bemühungen und Projekte, welche für einige Zeit unsern Meister zum populärsten Mann im Graubündner Land gemacht hatten, bekannt worden war, verlor Segantini nicht für einen einzigen Augenblick seinen Mut oder seine Laune. Er wandte sich zuerst an die Schweizer Komitees, und später an die italienischen, mit der Bitte um einen großen Ausstellungsraum für ein Riesentriptychon, mit welchem er sich für sein gescheitertes Panorama zu entschädigen gedachte. Die Komitees verlangten einen Entwurf zu sehen, nach welchem sie sich ein Bild von dem geplanten Werke machen könnten. Die Schwerfälligkeit und der schlechte Wille der Schweizer behaupteten, nichts aus der großen Zeichnung ersehen zu können, welche Segantini ihnen schickte, dafür aber entschloß sich Italien, seinem Wunsche zu willfahren. Ohne einen Augenblick länger zu säumen, ging nun der Meister ans Werk.

Segantini wollte in diesem Triptychon zugleich alles zusammenfassen, was ihn in den schon geschaffenen Werken mit dem meisten Stolz erfüllte, und auch noch Neues hinzufügen. Aber eine solche Zusammenstellung ist keine Gelegenheit zur Improvisation; alles mußte sorgfältigst komponiert werden. Der Meister, der früher Vorstudien und -skizzen zu seinen Werken immer für überflüssig gehalten hatte, dessen Geist sich jedes Bild sogleich als ein fertiges Ganze geboten hatte und wie Athena, fertig seinem Kopf entsprungen war, empfindet plötzlich das Bedürfnis, Dokumente zu sammeln und sich wie zu einem schweren Kampf zu rüsten (Abb. 98). Er mußte sehr unvereinbare Elemente verbinden und zusammenstimmen; so gruppierte er alles schon den früheren Beobachtungen Entnommene in einem Teil des Triptychons, in dem, welchen er „Das Leben" nennen wollte, und frei von den alten Anklängen ging er nun mit neuem Kapital an das neue Unternehmen.

Das Problem, alles in ein einziges Werk zusammenzufassen, ohne doch an Größe einzubüßen, sondern nur das Alte erläuternd, vervollkommnend und detaillierend, wäre nicht möglich gewesen, wenn die Komposition des Mittelstücks — der Hauptträger der



Abb. 95. Zeichnung zum „Edelweiß“. (Zu Seite 116.)



Abb. 96. Zeichnung zur „Alpenrose“. (Zu Seite 116.)

Panoramaidee — ihm nicht den Schlüssel zur Lösung gegeben hätte. Die Auffassung mußte derart sein, daß Segantini darin, ohne aufzuhören, ein genau realistischer Beobachter zu sein, zugleich sich als den Maler des noch nicht Dagewesenen, des Seltenen, des fast Unglaublichen aus der Bergwelt offenbaren konnte; daß er mit der Darstellung des großartigen Ausblicks von den Höhen auch alle Ereignisse des Lebens verbinden, das Heldenlied des Menschenkampfes mit dieser fast arktischen Region singen, alle Fassetten seines Talents als Tiermaler leuchten lassen konnte; die realistischen Bilder sollten einen mit Erscheinungen und himmlischen Gestalten bevölkerten Horizont bekommen, das Reale durch das Ideale sich ergänzen. Das Ganze sollte nicht bloß eine dreiteilige Komposition, sondern das Buch der Bücher über die Gebirgswelt, die Synthese ihres Lebens und Treibens, eine Art allumfassender Geschichte von Natur und Leben im Hochgebirge werden.

Folgendes also ist der Inhalt der Zeichnung, des ersten Entwurfs, an welchen Segantini sich ziemlich genau auch in der Ausführung gehalten hat:

1. „Das Leben" (Abb. 92). Ein irdisches Bergparadies zur Frühlingszeit ist von schönem Wald umgrenzt, hinter welchen es abgeschlossen ist durch seltsam zerrissene, steile Felsenmauern. Links zwischen den Wurzeln einer mächtigen Fichte ruht der „Engel des Lebens" in der Stellung der Madonna aus dem „Ave Maria a trasbordo" und beugt sich liebevoll über das Kind in seinen Armen. Neben dieser Gruppe steht eine große Kuh, sich mit dem Schweif die Flanken schlagend und zutraulich brummend, etwas an ihre Verwandte aus der „Ora mesta" erinnernd. Vor ihr, halb unter den Fels eingehöhlt, liegt das kleine Becken vom „Quell des Bösen", doch spiegelt sich nur der Mond darin; in der Ferne sieht man weidende Schafe (Erinnerung an die Pascoli di Primavera) und ein Bauer treibt mit der Peitsche ein Rind an, wie zur Arbeit in der „Aratura"; ganz im Hintergrund bemerkt man eine Reihe von Mägden und Frauen, welche das Heu zusammenschichten (Anklang an die „Heuernte"). Das Bild (Abb. 99) ist voll starker Empfindung und von überraschender Farbenfreudigkeit und wirkt trotz der Anhäufung so vieler verschiedener Elemente einfach. Es verrät in keiner Linie das künstliche Ineinanderschieben, und wer die Entstehungsgeschichte, die Genesis des Werkes nicht kennt, hält es für die Eingebung eines glücklichen Augenblicks, für einen jener Genieblitze der Segantinischen Muse, wie wir sie so oft bewundern durften. Obwohl Segantini noch mindestens vierzehn Tage Arbeit auf die Ausführung zu verwenden gedachte, ist es auch in seinem jetzigen Stadium berechtigt, den Namen eines vollen Meisterwerks zu tragen.

Im Zenit schwebt eine Luftgestalt, die Schwester jener aus der „Neuen Verheißung" und mit majestätischer Gebärde scheucht sie die Wolken zurück, welche die Formen des „Winters" und des „Todes" tragen, letzterer mit der angenommenen Allegorie des Skeletts und mächtiger Sense dargestellt.

2. Die Mittelkomposition, „Die Natur" (Abb. 93), ist schon im ersten Entwurf als eine der gewaltigsten Schöpfungen des Meisters zu erkennen. Es ist ein vollkommenes Werk in sich, und die Gegend um ihn her hat ihm den wundervollen Punkt geboten, von wo aus er mit einem Blick, wie eigens zu seinem Werk zusammengestellt, die Vereinigung aller alpinen Hauptelemente übersah. Hoch droben, in den mit Steinen übersäten Weideplätzen zieht das Almvieh, links biegt eben der Hauptkern der Herde gefolgt vom Hüter um in ein großes Kar. Im Mittelpunkt des Bildes, von den andern etwas getrennt, führt ein Weib ein widerspenstiges Kalb, das zärtlich von der Kuh geleckt wird, eine Wiederholung des Lieblingsthemas von Pusiano. Bis zum Horizont hin dehnt sich das Panorama des oberen Engadins mit seinem vierfachen Berg- und Gletschergürtel und seinen blitzenden, kleinen Seen. Das Ganze ist überwölbt von einem majestätischen Sonnenuntergang, der alle vorhergehenden, von dem des „Ave Maria" an, in eine große, letzte Glut zusammenfaßt. Die kleine, lichtdurchtränkte Wolke, die aus den Seen aufgestiegen, verstärkt dem Kompositionsgesetz des Gleichgewichts zufolge, trotz ihrer wesenlos scheinenden Duftigkeit, noch das Lodern in der Runde. Und nicht ein schriller Ton in all dem Flammen, Leuchten, Flimmern: das Strahlenmeer von feurigem



Abb. 97. St. Moritz bei Nacht. Zeichnung. (Zu Seite 116)

Orange, langsam verglimmt's in träumerisch weiches Rosa und Violett vom feinsten Farbenzartgefühl. Es ist das herrlichste Poem, das je zum Ruhm des Lichts geschrieben worden. Wunderbar genau sind auch die unbestimmten Schlagschatten von Mensch und Tier beobachtet, die sich kaum mehr unter den Füßen abzeichnen, sobald die Sonnenscheibe hinter dem Meer von Gipfeln versunken ist (Abb. 101).

Das obere Bogenrund ist ausgefüllt mit einem Winterbild von St. Moritz bei Mondbeleuchtung (Abb. 97): links liegt das Dorf; der See, erfüllt von hellglänzendem Nebelgewoge; im Hintergrund Wälder und Berge. Eine Post auf Schlittenkufen und mit zwei Pferden bespannt zieht durch den Vordergrund. Es scheint uns widersinnig, daß diese nächtliche Stimmung wie ein Loch in den sechs hellen Bilderteilen sitzt und eben an der Stelle, von der logischerweise gerade das höchste Licht ausgehen sollte. Symbolische Gestalten in der Fortsetzung des Bildhimmels hätten in diesen Höhen wie große Wolken den rosiggoldenen Sonnenreflex empfangen, den wunderbaren Abglanz des für die Erde schon verschwundenen Lichts. Der Gegensatz der schwarzen Nacht an ihrer Stelle, dicht über dem Lichtmeer, hieß dieses wohl verstärken, aber mit groben Mitteln, des feinsinnigen Meisters nicht recht würdig.

Außerhalb des Bogens, rechts und links, befinden sich zwei unbekleidete Figuren, das „Edelweiß" (Abb. 95) und die „Alpenrose" (Abb. 96) darstellend, die aus dem Jahre 1898 stammen. Freilich, trotz ihrer Schönheit sind sie nicht in Bewegung oder Ausdruck genügend als das charakterisiert, was sie bedeuten sollen; nur die Umgebung läßt es erraten. Die „Alpenrose" mit hellem Aug' und ausgestreckter Hand ist ohne jedes Abzeichen und weniger klar noch als das Edelweiß. Dies trägt als einzige Kleidung über dem schön geformten Körper nur das reiche, helle Haar; ein freies Geschöpf der Bergnatur, schaukelt es sich auf einem Felszacken über der Tiefe, auf dem unerreichbaren Gestein der Höhen: doch wenn wir ehrlich sein wollen, müssen wir gestehen, daß sie ein klein wenig zu banal ist für das Symbol einer so unberührten Blume.

3. Der Winter, „Der Tod" (Abb. 94). Segantini hatte dies Werk begonnen, ehe er den Plan zum Triptychon entworfen. Es hatte nicht mehr Berechtigung einen Teil desselben zu bilden, als die tiefempfundene „Heimkehr", welche derselben Periode von traurigen Motiven in des Meisters Laufbahn angehört. Eine weite Bahn zieht über den beschneiten Hügel; links haben die Schneemassen sich wie Dünen, vom Wind getrieben, aufgestaut. Die Straßenspur ist angegeben durch Balken, welche grünliche Granitpfosten miteinander verbinden. Rechts, halb unter Schnee begraben, mit hartgefrorenem Eis behängt, erheben sich die Dächer eines elenden Weilers; die grünen Fensterläden erhöhen noch dies grausame Weiß des Winters. Wie prachtvoll hätte Segantini im Winter 1900 diese Schneemassen ausgeführt, mit der gleichen liebenden Geduld und Zartheit wie jene aus den „Schlechten Müttern". Auf dem lichtblauen Himmel ballt sich eine mächtige Wolke, aus deren mattviolettem Schatten eine vollbeleuchtete, in goldigstem Ton erglänzende Rundung vorspringt, gehoben noch durch den tiefen, kalten Ton, den ihr Schatten auf den Gipfeln unter ihr hervorruft. Dieselbe prächtige Kette von tiefgerissenen Felsenspalten und Schroffen, voll von der Sonne vergoldet, wie in früheren Bildern, schließt den Horizont ab (Abb. 100).

Mühsam, beladen nicht nur vom Sarg, den sie schwerfällig aus der engen Haustür schleppen, treten zwei Männer aus der kleinen Hütte. Draußen, im Schnee, stehen drei weinende Frauen und ein Kind, mit grünen Kränzen in den Händen ... Ein altes Pferd harrt vor dem Schlitten mit hängendem Kopf des Aufbruchs zur „Letzten Heimkehr". In der Ferne sieht man die Nachbarn gehn und kommen wie im „Glaubenstrost". Und als hauptsächlichste Reminiszenz an diesen letztern gewahrt man in der Höhe zwei mächtig beschwingte Engel die verklärte Gestalt eines jungen Weibes emportragen. Im Gegensatz zu der kleinen, zarten Leiche des Knaben aus dem früheren Bild, welche im Profil erscheint, steigt hier der weibliche Körper aufrecht in die Höhe, von den himmlischen Erscheinungen leicht unter den Achseln gehoben.

Ergreifend wirkt das tiefe Mitleid, welches der Meister in einem der stärksten Gegensätze zwischen der Kleinheit des Menschen gegenüber der überwältigenden Macht



Abb. 98. Vordergrundstudie (unvollendet). Aus der Kunstgalerie von Grubicy in Mailand. (Zu Seite 111.)



der Elemente hier ausgedrückt hat. Wie hat er durch die ungeheure Fläche von Winter und Schnee und die in eine bescheidene Ecke des Bildes gedrängte menschliche Trauer, gefangen in dieser grausamen Sklaverei, diesen Kontrast betont! Und in der allgemeinen Anordnung, in der Symmetrie des Triptychons, bildet diese Leiche das Gegenstück zu dem zarten Säugling, welcher auf dem Schoß der Mutter im ersten Teil, „Dem Leben", den Eintritt in diese Welt symbolisiert. Wenn man diese beiden, Sarg und Kind, Anfang und Ende, durch das Mittelglied der Hauptfigur aus dem zweiten Teil, „Der Natur", durch die Frau mit dem Kalb und der Kuh verbunden denkt, so können wir uns vorstellen, daß eine einzige Gestalt in diesem großen Werke Geburt, Leben und Tod zu verkörpern berufen, und diese eine Gestalt wiederum jene Magd ist, deren Geschichte einen ganzen Zyklus Segantinischer Werke füllt; hier findet sie in einer großen Sammelschöpfung ihren stilvollen Rahmen und ihren Abschluß.

Die verschiedenen Versuche zur ornamental dekorativen Ausschmückung seiner Rahmen, welche Segantini, der sonst in allen seinen Werken einen unbewußten, hohen Stil, ge-



Abb. 99. Das Leben: Werden. (Zu Seite 114.)

tragen durch seine eigenartige Technik, an den Tag legte und zu höchster dekorativer Wirkung in Komposition und Farbe gelangt war, macht, zeigen uns zu unserer Verwunderung den großen Meister ungeschickt wie ein Kind, wenn er es unternimmt eine Blume, einen Zweig oder ein Tier stilisieren zu wollen.

Die Umrahmungen des Triptychons mit Tannenzweigen und -zapfen, zwischen welchen noch im mittleren Teile samenpickende Vögel angebracht sind, haben zwar einen gewissen Reiz von Ursprünglichkeit und Naivität, aber die Gesimse, Eckverzierungen und Windungen wirken so ärmlich, daß es bei der sonst so reichen Phantasie des Meisters geradezu unbegreiflich ist. Am schlimmsten ist ein Abschlußfries, der, obwohl auf dem Entwurf angegeben, glücklicherweise nicht zur Ausführung gekommen ist; die Welle von Gipfeln, zwischen Tannenzweigen und mit je zwei Gemsen auf einem Kamm, ist eine Kinderei, die an die Basarschnitzereien des Berner Oberlands erinnert, und deren rührende Naivität die Kritik einfach entwaffnet.

Was dagegen die Bilder selbst betrifft, brennt Segantinis Flamme höher denn je; er schreibt:

„... Nun habe ich das Feld meiner Tätigkeit auf den Berg über St. Moritz, den Mittelpunkt des Engadins, verlegt, wo sich in engem Rahmen die größte Herrlichkeit der Alpen zusammenfindet; ich will daraus zwei große Triptychen schaffen und habe schon mit leidenschaftlicher Begeisterung begonnen ...“

Weiter berichtet er, daß er fünfzehn Stunden des Tages arbeite. Das Ergebnis solch ungeheuerer Arbeitskraft und -lust kennt heute alle Welt, denn in allen europäischen Kunststädten wurde es gesehen. Das Werk wird unvollendet bleiben für alle Zeit; der es schuf, hat vollendet, bis auf seinen Ruhm, der fortwachsen wird bis zur Unsterblichkeit.

Folgender Bericht über die letzten Tage seines Lebens geht uns von Augenzeugen zu, und ist von H. Dalbesio bestätigt:

„Montag den 18. September hatte Segantini sein schönes Heim in Maloja verlassen, um den Schafberg oberhalb Pontresina zu besteigen und den weiten Rundblick der Berge zu studieren, welcher den Hintergrund und die Krönung seines großen Werkes



Abb. 100. Der Tod: Vergehen (unvollendet). (Zu Seite 116.)

von der ‚Natur‘, Mittelteil des für die Pariser Weltausstellung bestimmten Triptychons, bilden sollte. Er hatte auch dieses Bild, das sich schon seiner Vollendung näherte, hinaufbringen, und von den Leuten, welche den Transport übernommen, eine Schutzvorrichtung über dasselbe auf dem Bergesgipfel bauen lassen. Der Meister selbst wohnte in einer etwas tiefergelegenen Holzhütte. Es war dies eine sich oft wiederholende beschwerliche Art des Schaffens, denn Segantini hat sich nie damit begnügt nach flüchtigen Skizzen auswendig oder gar erfundenes Gebirge zu malen; aber diesmal sollte es ihm noch teurer zu stehen kommen als sonst, denn diese Liebe zur Wahrheit und Ehrlichkeit in der Kunst kostete ihm das Leben. Das Übel, dem er erlag, scheint heraufbeschworen durch plötzlichen Temperaturwechsel, durch unvorsichtiges Verweilen in der Nachtkühle. Donnerstag den 21. empfand er plötzlich starke Schmerzen im Unterleib; am nächsten Tag jedoch erlaubte er nicht, trotz der Unmöglichkeit, mehr als einige Schritte vor der Hütte zu gehen, den Arzt aus Pontresina zu rufen; er fürchtete die Lächerlichkeit, wenn dieser nach langstündigem Marsch den Patienten von selbst geheilt vorfände. Diese Voraussetzung erfüllte sich jedoch nicht, im Gegenteil, die andauernden Schmerzen

steigerten sich so sehr, daß in der Nacht von Freitag auf Samstag sein Sohn Mario, der mit der getreuen Baba die Villeggiatur des Vaters teilte, bei einem starken Schneesturm um ärztliche Hilfe nach Samaden hinabsteigen mußte.

Doktor Bernhard, ausgezeichneter Mediziner und Chirurg, sowie Enthusiast für Segantinis Kunst, versuchte alles zur Heilung seines berühmten Kranken. Da er die Gefahr sogleich erkannt hatte, blieb er auf der Hütte; Sonntag den 24. wurde die Nachricht nach Maloja gebracht, und Frau Segantini mit den zwei älteren Kindern machten sich auf den Weg zum Schafberg.

Beginn und Verlauf der Krankheit sind auf folgendes zurückzuführen: Segantini, dessen kräftige Konstitution nur die eine schwache Stelle, die Empfindlichkeit im Unterleib, hatte, war ohne genügenden Schutz in der kühlen Bergluft zur Arbeit geblieben, hatte auch, da in der Nähe des Bildes keine Quelle war, Schnee gegessen, um seinen Durst zu stillen, und damit den Keim zur Krankheit gelegt. Der schnelle Fortschritt des Übels erzeugte eine allgemeine Entzündung der Gedärme. In drei scharfgeschiedenen



Abb. 101. Die Natur: Sein. (Zu Seite 116.)

Abschnitten nahm die Krankheit ihren Lauf; noch im zweiten hoffte man die Heilung, so war der 26., ein Dienstag, ein fast ruhiger Tag; aber schon am Abend begann durch den Druck auf das Bauchfell der Kranke unaufhörlich aufzustoßen: ein hoffnungsloses Symptom.

Und dennoch bewahrte sich Segantini bis zum letzten Augenblick vollkommene Klarheit, selbst seine gewohnte Ruhe und Laune verließen ihn nicht: er hatte keine Ahnung von der drohenden Gefahr, lautlos beschlich ihn der Tod. Freilich, er mußte und wollte leben, besaß er doch alles, was er liebte: eine vergötterte Familie, herrlich hohe Künstlerträume, die nach und nach sich verwirklichen sollten, und denen er sich an Geist, Empfindung und Kraft gewachsen fühlte, er dachte nicht ans Sterben. Übrigens, wie ein abergläubischer Südländer, der er war, setzte er blindes Vertrauen in eine alte Prophezeiung, die eine englische Wahrsagerin ihm gemacht: ‚er würde das Alter Tizians erreichen‘, ein Glaube, der vielleicht noch gesteigert und befestigt worden war durch die Worte William Ritters, die dessen prachtvolle Abhandlung über Segantini, in den ‚Graphischen Künsten‘ von Wien abschließen: „. . . und auch für die Dichter und Künstler

gibt es solche ‚Lebensquellen‘ (Anspielung auf die Liebe am ‚Quell des Lebens‘, damals das jüngste Werk seiner Muse), . . . die glorreichen Jahre eines Tizian erhoffen wir als Anteil der vier größten idealen Künstler, die uns geblieben: Arnold Böcklin, Giovanni Segantini, Puvis de Chavannes und Hans Thoma . . .‘

Der befreundete Arzt, welcher den sterbenden Meister pflegte, hatte Professor Weißer aus Breslau und Professor Erl aus Heidelberg, beide zu dieser Zeit im Engadin zum Sommeraufenthalt, berufen, um über den Kranken zu konsultieren; nichts, was in der Möglichkeit lag, wurde versäumt, aber unmöglich war unter den gegebenen Umständen, ihn zu operieren: das Übel nahm unaufhaltsam, zerstörend seinen Lauf.

Donnerstag den 28., um die 16. Stunde nach italienischer Zeit, 4 Uhr des Nachmittags nach unserer, schätzte der Arzt seine Lebensdauer nur mehr auf zwei Stunden; aber sein außergewöhnlich starker Organismus focht um die kostbare Beute seines Lebens Schritt um Schritt mit dem Tode. Ohne Warnung, feierlich und ohne Kampf trat dieser plötzlich um 11 Uhr nachts ein.

Aus der kleinen Hütte auf der Spitze des Berges stieg nun zum schweigenden Nachthimmel der Jammer, das Wehklagen und das Schluchzen der armen Wesen auf, die nur durch und für ihn gelebt hatten.

Am Morgen des 29. September, an einem Freitag, trug man auf schmaler Bahre die Leiche den steilen Pfad nach Pontresina hinab; von dort wurde er im Sarg zu Wagen nach Maloja gebracht und in der dortigen Kapelle aufgebahrt. Bis spät in die Nacht verweilten Doktor Bernhard und der Maler Giacometti, Freund und Schüler Segantinis, bei dem Verstorbenen; ersterer, um den Leichnam zu balsamieren, der zweite, um die teueren Züge beim Schein der Totenkerzen in einer kraftvollen Skizze festzuhalten. Der tote Meister lag friedlich da, als ob er schliefe, gewandet wie er's im Leben war, in der Tracht der Bewohner seiner Berge."

„Il Tempo", die Mailänder Zeitung, berichtete am 3. Oktober 1899:

„Sonntag um die 14. Stunde (2 Uhr nachmittags), wurde während eines furchtbaren Unwetters die Leiche des berühmten Meisters von seinen Freunden: Dalbesio, Giacometti, Way und Alberto Grubicy zu Grabe getragen, und in einer provisorischen Gruft bestattet bis zur Errichtung eines Denkmals in diesen Bergen, welche er liebte und deren Leben und Seele er in unsterblichen Werke verherrlichte."

Im Februar hatte Segantini an einen Freund in Arco geschrieben: „Mit großem Eifer arbeite ich an meinem Werk für die Pariser Ausstellung, und habe mir als Schlußbelohnung das Wiedersehen mit meiner Heimat ausgesetzt."

Segantinis Hoffnung auf dieses Wiedersehen ist in Erfüllung gegangen; aber es war die Heimat seiner Seele, die er erschaute. Er war auf dem Gipfel seiner Berge und seines Geistes angelangt, und es bedurfte nicht mehr der Vollendung seines letzten Werkes, um der Ewigkeit so nahe zu kommen, daß er nicht mehr herabsteigen durfte; noch einen Schritt, den letzten, hat er getan — hinüber.

Verzeichnis der Abbildungen.



